



বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

কলিকাতা আন্তোয় কলেজের ইংরাজী সাহিত্যের অধ্যাপক

শ্রীতমূল্যধন মুখোপাধ্যায়, এম.এ., পি.আর.এস.

প্রণীত

চতুর্থ সংস্করণ



080 C. 11
235/7
214

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত

১৯৪৯

মূল্য—চার টাকা



Bem 1293

149894

PRINTED IN INDIA

PRINTED AND PUBLISHED BY SIBENDRANATH KANJILAL,
SUPERINTENDENT (OFFO.) CALCUTTA UNIVERSITY PRESS,
48, BAYEA ROAD, BALLYGUNGE, CALCUTTA.

1667 B.—April, 1949—Ae.



বিবরণ-সূচী

চতুর্থ সংস্করণের ভূমিকা	১০
তৃতীয় সংস্করণের ভূমিকা	১০
দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা	১০
প্রথম সংস্করণের নিবেদন	১০

প্রথম ভাগ

প্রবেশিকা	১
-----------	-----	-----	-----	---

দ্বিতীয় ভাগ

বাংলা ছন্দের মূলভুক্ত	২১
চরণ ও গুণক	৭৪
বাংলা ছন্দে জ্যতি-ভেদ (১)	৮৫
ছন্দের সীতি	৯৭
বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী	১১২
ছন্দোলিপি	১১৭

তৃতীয় ভাগ

বাংলা ছন্দের মূলভুক্ত	১১০
বাংলা মুক্তবক্ৰ ছন্দ	১৬২
বাংলায় ইংরাজী ছন্দ	১৮১
বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ	১৮৮
পৰ্বাক-বিচারের শুরুত	১৯৪
নয় মাত্রার ছন্দ	১৯৬
গণ্ডের ছন্দ	২১১
বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস	২১৮
বাংলা ছন্দে স্ববীজনাথের দান	২২৪
ছন্দে নূতন ধারা	২২৮



চতুর্থ সংস্করণের ভূমিকা

তৃতীয় সংস্করণের প্রকাশিত সমুদয় গ্রন্থ কয়েক মাসের মধ্যেই নিঃশেষ হইয়া যায়, কিন্তু মুদ্রণের নানা অসুবিধার জন্ত চতুর্থ সংস্করণ পূর্বে প্রকাশ করা সম্ভবপর হয় নাই। তজ্জন্ত আমি পাঠকবৃন্দের মার্জনা ভিক্ষা করিতেছি।

এই সংস্করণে 'বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের দান' * সম্পর্কে একটি নূতন পরিচ্ছেদ যোগ করা হইয়াছে, এবং 'বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ' সম্পর্কে পরিচ্ছেদটি পরিবর্তন করা হইয়াছে। উল্লেখযোগ্য আর কোন পরিবর্তন নাই।

বঙ্গবর অধ্যাপক শ্রীবিভাস ঝাংচৌধুরীর পরামর্শ-ক্রমে এই সংস্করণে ছন্দের Style-এর প্রতিশব্দ হিসাবে 'রীতি' কথাটি ব্যবহার করা হইল। তাঁহার পরামর্শেই নূতন কয়েকটি বিষয় যোজনা করা হইয়াছে। তজ্জন্ত আমি তাঁহার নিকট কৃতজ্ঞ।

এই সংস্করণের প্রকাশ-সম্পর্কে আমার শিকাশুর অধ্যাপক শ্রীযুক্ত শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় ও প্রফেসর অধ্যাপক শ্রীযুক্ত পুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয় যথেষ্ট সহায়তা করিয়াছেন। এ কারণে তাঁহাদের নিকট আমি কৃতজ্ঞ।

কলিকাতা

মাঘ, ১৩৫৫

বিনীত

প্রস্তুকার

* ১৩৫৪ সনে "আনন্দবাজার পত্রিকা"র দৈনিক সংখ্যায় প্রকাশিত 'রবীন্দ্র ছন্দের বৈশিষ্ট্য' শীর্ষক সংপ্রস্তুত একটি প্রবন্ধ এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রকাব্যমোহরী পাঠ করিতে পারেন।



তৃতীয় সংস্করণের ভূমিকা

বর্তমান সংস্করণে দুই একটি নূতন সূত্র সন্নিবিষ্ট হইয়াছে এবং কয়েকটি নূতন অধ্যায় যোগ করা হইয়াছে। তদ্বারা বাংলা ছন্দের তথ্য আরও বিশদরূপে ব্যাখ্যা করার প্রয়াস করা হইয়াছে।

চব্বিশের 'পর' ও অক্ষরের 'গতি'সম্বন্ধে কিছু নূতন তথ্য এই সংস্করণে স্থান পাটয়াছে।

এই সংস্করণে সমগ্র গ্রন্থটি তিন ভাগে বিভক্ত হইয়াছে। প্রথম ভাগ 'প্রবেশিকা'র বাংলা ছন্দের মূল তথ্যগুলি সংক্ষেপে ও সংক্ষিপ্ত আকারে দৃষ্টান্ত-সহযোগে লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে। ইহাতে প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে ছন্দাংশে প্রবেশের সুবিধা হইবে বলিয়া আশা করা যায়। দ্বিতীয় ভাগে বাংলা ছন্দের মূল সূত্রগুলি উপযুক্ত টীকা ও উদাহরণ-সহকারে ব্যাখ্যাত হইয়াছে। তৃতীয় ভাগে অনেকগুলি সম্পূর্ণ বিষয় ও তথ্যের আলোচনা করা হইয়াছে।

এই গ্রন্থে ব্যবহৃত পারিভাষিক শব্দগুলি সুপ্রসিদ্ধ ভাষাতত্ত্ববিদ অধ্যাপক শ্রীমুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয়ের পরামর্শ ও নির্দেশ অনুসারে গ্রহণ করা হইয়াছে। আশা করা যায় যে এই শব্দগুলি সর্বসাধারণেও গ্রহণ করিবেন।

* * * * *

কলিকাতা
বৈশাখ, ১৩৫৩

বিনীত
গ্রন্থকার



দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা

বর্তমান সংস্করণে অনেকগুলি নূতন অধ্যায়ের যোজনী করা হইয়াছে, এবং স্থলে স্থলে কিছু কিছু পরিবর্তন ও পরিবর্ধন করা হইয়াছে। ইহাতে আমার বক্তব্যের মঙ্গলগ্রহণ করার পক্ষে সুবিধা হইবে বলিয়া মনে হয়।

প্রথম সংস্করণ প্রকাশিত হওয়ার পর বাংলা ছন্দ এবং আমার মতবাদ লইয়া অনেক আলোচনা ও তর্ক-বিতর্ক হইয়া গিয়াছে। যাহা হউক সেই আলোচনার ফলে আমার মূল সিদ্ধান্তগুলির বৌদ্ধিকতা প্রতিপন্ন হইয়াছে বলিয়াই বিশ্বাস। অনেক পাঠাপুস্তকেই আমার মতবাদ ও সূত্রাদি গ্রহণ করা হইয়াছে। যে সমস্ত সমালোচক আমার গ্রন্থের দোষত্রুটির দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন তাঁহাদের নিকট আমি কৃতজ্ঞ, তাঁহাদের সমালোচনার সহায়তা পাইয়া আমি অনেক স্থলে সংশোধনের নির্দেশ পাইয়াছি।

বাধ্য হইয়া অনেকগুলি পারিভাষিক শব্দ প্রয়োগ করিতে হইয়াছে। ছন্দ ও যতি, দ্রব ও লঘু, দীর্ঘ ও গুরু—এই কয়টা শব্দ আমি প্রচলিত অর্থে গ্রহণ করি নাই, একটু বিশিষ্ট ও সূক্ষ্মতর অর্থে তাঁহাদের প্রয়োগ করিয়াছি।

এই গ্রন্থের অধ্যায়গুলি ভিন্ন ভিন্ন সময়ে নানা সাময়িক পত্রিকার অন্ত প্রবন্ধাকারে রচিত হওয়ার স্থানে স্থানে পুনরুক্তি ঘটিয়াছে। আশী করি তত্ত্বজ্ঞ পাঠকবৃন্দের ধৈর্য্যচ্যুতি ঘটবে না।

যাঁহারা বাংলা ছন্দ-সম্বন্ধে বিশেষ কোম্বুহল পোষণ করেন, তাঁহারা এই গ্রন্থের সহিত সংশ্লিষ্ট Studies in Rabindranath's Prosody (Journal of the Deptt. of Letters, Cal. Univ., Vol. XXXI) এবং Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose-verse (Journal of the Deptt. of Letters, Cal. Univ., Vol. XXXII) পাঠ করিতে পারেন।



প্রথম সংস্করণের নিবেদন

বাংলা ছন্দ-সম্বন্ধে কোন প্রণালীবদ্ধ, বিজ্ঞানসম্মত, পূর্ণাঙ্গ আলোচনা অজ্ঞাবধি প্রকাশিত হয় নাই। প্রাচীন ধরণের বাংলা ব্যাকরণের শেষে ছন্দ-সম্বন্ধে একটা প্রকরণ দেখা যায় বটে, কিন্তু তাহাতে কয়েকটি প্রচলিত ছন্দের নাম ও উদাহরণ ছাড়া বেশী কিছু থাকে না। বাংলা ছন্দের প্রকৃতি বা তাহার মূল তথ্য-সম্বন্ধে কোনরূপ পরিচয় তাহাতে পাওয়া যায় না। সম্প্রতি বাংলা সাহিত্য ও বাংলা ভাষা-সম্বন্ধে যাহারা গবেষণা করিয়াছেন, তাহারাও ছন্দ লইয়া ভেদন উল্লেখযোগ্য কোন আলোচনা প্রকাশ করেন নাই। সাময়িক পত্রিকায় বাংলা ছন্দ-সম্পর্কে কতকগুলি প্রবন্ধ কয়েক বৎসর ধরিয়া প্রকাশিত হইতেছে বটে, কিন্তু কয়েকটি ছাড়া আর আর সবগুলিই নিতান্ত নগণ্য ও ভ্রম-প্রমাদে পরিপূর্ণ। এ বিষয়ে কবি সত্যেন্দ্রনাথের নানা সময়ে প্রকাশিত প্রবন্ধ-গুলিই সর্বাধিক মূল্যবান। কিন্তু ছন্দের বিষয় তিনি প্রণালীবদ্ধভাবে কোন পূর্ণাঙ্গ আলোচনার অগ্রসর হন নাই। হগীর কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের একটি প্রবন্ধে এতৎসম্পর্কে অনেক চিত্তনীর তথ্যের নির্দেশ আছে, কিন্তু তাহাও ঠিক উপযুক্ত ও সর্বাংশে স্মরণীয় আলোচনা নহে। শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্র সেন কয়েকটি প্রবন্ধে এতৎসম্পর্কে নতুন প্রকৃতি লেখকগণের যত্নসূচী কয়েকটি বিভিন্ন শ্রেণীতে বাংলা ছন্দের, বিভাগ করিয়া তাহাদের লক্ষণ-নির্দেশের চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু তাহার যত ঐতিহাসিক ও বৈজ্ঞানিক তথ্যের দিক দিয়া বিচার করিলে যুক্তিযুক্ত বলিয়া মনে হয় না।

উপযুক্ত নীতিতে বাংলা ছন্দের আলোচনা করিতে গেলে বাংলা কবিতার প্রাচীন ও নবীন সকলপ্রকার দৃষ্টান্ত ও প্রাগ্-বঙ্গীয় বিভিন্ন প্রাকৃত ভাষায় কাব্য ছন্দের রীতি আলোচনা করা আবশ্যিক। কিরূপে বাংলা ছন্দের উৎপত্তি ও ক্রম-বিকাশ হইল, ভারতীয় অভ্যন্তর ভাষার ছন্দের সহিত বাংলা ছন্দের কি সম্পর্ক, বাংলা ছন্দের ইতিহাসের মধ্যে যোগসূত্র কি—ইত্যাদি তথ্যের আলোচনাও অত্যাৱশ্যিক। উজ্জ্বল বাংলার ভাষাতত্ত্ব, বাঙালীর ইতিহাস, বাঙালীর নৈহিক ও মানসিক বিশেষত্ব ইত্যাদির চর্চা আবশ্যিক। ছন্দোবিজ্ঞান,

ভাষাবিজ্ঞান ও সঙ্গীতের মূল তথ্যগুলি জানা চাই। বাংলা ছাড়া অন্যর হই একটি ভাষার কাব্য ও ছন্দের প্রকৃতি-সম্বন্ধে বিশেষ পরিচয় থাকা চাই। অল্প সঙ্গ সঙ্গ স্বাভাবিক ছন্দোবোধের সূক্ষ্মতাও আবশ্যিক। এই ভাবে আলোচনা করিলে তবে বাংলা ছন্দের বর্ধার স্বরূপ ধরা পড়িবে এবং বাংলা ছন্দের প্রকৃতি ও শক্তি-সম্বন্ধে ধারণা স্পষ্ট ও সুনির্দিষ্ট হইবে। নতুবা, বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি কি, প্রচলিত বিভিন্ন ছন্দের মধ্যে মূলীভূত ঐক্য কোথায়, তাহাদের শ্রেণী বিভাগ ও জাতি-বিচার কি ভাবে করা যাইতে পারে, বিদেশী ছন্দের অনুকরণ বাংলার সম্ভব কি না—ইত্যাদি প্রশ্নের বর্ধার সমাধান পাওয়া যাইবে না।

যে কয়েকটি সূত্রে এখানে বাংলা ছন্দের বিশিষ্ট রীতি নির্দিষ্ট হইল, তাহা প্রাচীন তথা অপ্রাচীন সমস্ত বাংলা কবিতাতেই খাটে। এতদ্বারা সমগ্র বাংলা কাব্যের ছন্দের একটি ঐক্যসূত্র নির্দিষ্ট হইয়াছে। ঐ সূত্রগুলি বাংলা ভাষার প্রকৃতি, বাংলা উচ্চারণের শক্তি এবং বাঙালীর স্বাভাবিক ছন্দোবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত। আমি দেখাইতে চাহিয়াছি যে, ভারতীয় সঙ্গীতের ক্ষার বাংলা প্রকৃতি ভাষার ছন্দের ভিত্তি Bar ও Beat, এই ক্ষর এই সূত্র-পরম্পরাকে সংক্ষেপে The Beat and Bar Theory বা 'পর্ক পর্কাজ-বাদ' বলা যাইতে পারে।

বিজ্ঞানসম্মত, প্রণালীবদ্ধভাবে বাংলা ছন্দের পূর্ণাঙ্গ ব্যাকরণ রচনার বোধ হয় এই প্রথম প্রয়াস। আশা করি, সুধীবৃন্দ ইহার অতি-বিচ্যুতি মার্জনা করিবেন। ইতি—

কারমাইকেল কলেজ,

রঙ্গপুর

২০ জ্যৈষ্ঠ, ১৩০২

বিনীত

প্রবন্ধকার



বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

প্রথম ভাগ

প্রবেশিকা

পূর্ণ যতি ও চরণ

- (দৃঃ ১) রাখিল গজর পাল | নিরে দাও বাটে ॥
নিগুণ্য দেয় মন | নিজ নিজ পাঠে ॥
- (দৃঃ ২) ডাকিলে কোয়েল, | পাড়িলে কোয়েল | তোমার কানন | সত্যতে ॥
হাস্যমানে তুবি | দাঁড়াতে জমনী | শরৎকালের | এতাত্তে ॥
- (দৃঃ ৩) ওগো কাল মেঘ, | বাতাসের বেগে | মেঘোনা, মেঘোনা, | মেঘোনা ভেসে ; ॥
নয়ন-জুড়ানো | দ্রুতি তোমার, | আরতি তোমার | সকল দেশে ॥

বাংলা ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে যে কয় পংক্তি পদ্য উদ্ধৃত করা হইল, লক্ষ্য করিলেই দেখা যাইবে যে গজের সহিত তাহারদের পার্থক্য প্রধানতঃ এক বিষয়ে। পদ্যের এক একটি পংক্তি যেখানে শেষ হয়, সেইখানেই উচ্চারণের অর্ধাৎ জিহ্বার ক্রিয়ার পূর্ণ বিরতি ঘটে এবং এই বিরাম-স্থানগুলি একটা নিরবস্থিত ভাবে অবস্থিত। উপরের দৃষ্টান্ত কয়টিতে যেখানে যেখানে ॥ চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেইখানেই জিহ্বা পূর্ণ বিরাম গ্রহণ করিয়াছে। এই বিরাম-স্থানগুলিও বেন পূর্ব হইতে প্রত্যাশিত; একটা নিরবস্থিত কালের ব্যবধানে তাহারা অবস্থিত। গজেরও অবশ্য বিরাম-স্থান আছে, অবিরত পদোচ্চারণ গজেরও সম্ভব নয়। কিন্তু গজের প্রতি পংক্তির শেষে বিরাম-স্থান না-ও থাকিতে পারে, এবং বিরাম-স্থানগুলির অবস্থান কোন সুনির্দিষ্ট কালের ব্যবধান অনুসারে নিয়ন্ত্রিত হয় না।

পদ্যের এক একটি পংক্তির এইরূপ বিশিষ্ট লক্ষণ আছে বলিয়া, পদ্যের পংক্তিকে একটা বিশিষ্ট নাম—চরণ—দেওয়া হইয়াছে। এই ‘চরণ’ অবলম্বন করিয়াই বেন ছন্দঃসম্বন্ধী বিচরণ করেন। প্রতি চরণের শেষে যেখানে জিহ্বার ক্রিয়ার পূর্ণ বিরতি ঘটে, সেই বিরাম-স্থানগুলিকে বলা হয় পূর্ণ যতি। উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলির প্রত্যেকটিতে ২টি করিয়া চরণ আছে। প্রতি চরণের শেষে আছে



পূর্ণ যতি। প্রত্যেকটি চরণের দৈর্ঘ্য, অর্থাৎ পূর্ণ যতির অবস্থান নিয়মিত।
যে কোন কবিতার বই খুলিলেই দেখা যায় যে প্রত্যেকটি পংক্তি যেন ছাঁটা ছাঁটা,
মাথা মাথা—কারণ নিয়মিত দৈর্ঘ্যের চরণ অবলম্বন করিয়াই পদ্য রচিত হয়।

যতি (অর্ধযতি) ও পর্ব

কিন্তু অনেক সময় দেখা যাইবে যে পদ্যের চরণগুলি পরস্পর সমান নহে।
নিম্নের দৃষ্টান্তগুলি হইতেই তাহা প্রতীত হইবে।

(দৃঃ ৩) ওগো নদীকূলে | তীর-তৃণভূলে | কে বসে অবল | বসনে ||
ভাবল বসনে ? ||

হৃদয় পদনে | কাহারে সে চায় ? ||

খাট ছেড়ে বট | কোথা কেনে যায় ? ||

নব মালতীর | কচি ফলগুলি | আনমনে কাটে | বসনে, ||

ওগো নদীকূলে | তীর-তৃণভূলে | কে বসে ভাবল | বসনে ? ||

(দৃঃ ৪) মকরচূড় | সুকুটখানি | কবরী ভব | বিরে ||
পরাতে দিগু | নিরে ||

আলারে ব্যতি | মাতিল নখী | দল ||

তোমার দেখে | রতন সাজ | করিল ফল | দল ||

এ সকল ক্ষেত্রে ছোটটি পূর্ণ যতির মধ্যে ব্যবধান সমান বা সুনির্দিষ্ট নহে।
তবু এখানে যে পদ্যছন্দের সমস্ত গুণ-ই বর্তমান তাহা স্বীকার করিতে হইবে।
সুতরাং পূর্ণ যতির অবস্থান বা চরণের দৈর্ঘ্যকে-ই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় বলিয়া
স্বীকার করা যায় না। তবে সে ভিত্তি কি ?

এ প্রশ্নের সমাধান করিতে হইলে আর একটু সূক্ষ্মভাবে পদ্যের চরণ বিশ্লেষণ
করিতে হইবে। চরণের শেষে পূর্ণ বিরাম-স্থল ছাড়া চরণের মধ্যেও জিহ্বার
হ্রস্বতর বিরাম-স্থল আছে। ঐ বিরাম-স্থলগুলি উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলিতে। এই
চিহ্নের দ্বারা নির্দেশ করা হইতেছে। রেল গাড়ীর ইঞ্জিন কোন স্টেশন হইতে
এক বিশেষ পরিমাণের জল লইয়া খাড়া করে, যখন কতক দূর বাঙরার পর
সেই জল শেষ হইয়া আসে তখন পূর্ক-নির্দিষ্ট আর একটি স্টেশনে আসিয়া
পুনরায় উপযুক্ত পরিমাণ জল সংগ্রহ করে। সেইরূপ চরণ আরম্ভ হওয়ার সঙ্গে
সঙ্গে উচ্চারণের একটা impulse, প্রয়াস বা ঝোঁকের আরম্ভ হয়। সেই ঝোঁকের
প্রভাবে এক বা একাধিক শব্দ বা শব্দাংশের উচ্চারণ হওয়ার পর এই ঝোঁকের



পরিসমাপ্তি ঘটে, তখন নূতন করিয়া শক্তিসংগ্রহের জন্য জিহবার ক্ষণিক বিরতি আবশ্যক হয়। এই ক্ষণিক বিরতিকে আর্জযতি, উপযতি, ব্রহ্মযতি বা শুধু যতি বলা যায়। ছন্দের হিসাবে এই যতির গুরুত্ব-ই অধিক। উক্ত পদ্যংশগুলি স্বাভাবিকভাবে আবৃত্তি করিলেই এই যতির অবস্থান ও গুরুত্ব প্রতীত হইবে। যদি উপর্যুক্ত স্থলে নির্দিষ্ট কালের ব্যবধানে যতি না পড়ে, তবে চন্দোভঙ্গ ঘটিবে। যে দৃষ্টান্তে 'দিশু'র স্থলে 'ফিলাস,' 'বাতি'র স্থলে 'প্রদীপ' লিখিলে যতি নির্দিষ্ট কালের ব্যবধানে না পড়ার চন্দোভঙ্গ ঘটিবে।

যে কয়টি পদ্যংশ উক্ত হইয়াছে তাহার প্রত্যেকটিতেই দেখা যায় যে এক একটি চরণের দৈর্ঘ্য। ছোট বড় বাগাই হউক, চরণের মধ্যে ব্রহ্মতর যতিগুলি সমপরিমাণ কালের ব্যবধানে অবস্থিত। অর্থাৎ, একটি ব্রহ্মযতি হইতে (কিবা চরণের প্রারম্ভ হইতে) পরবর্তী যতি পর্যন্ত লক্ষ বা পদ্যংশগুলি উচ্চারণ করিতে সমান সময় লাগে। এইটি বাংলা ছন্দের মূল তথ্য।

এক যতি (কিবা চরণের আদি) হইতে পরবর্তী যতি পর্যন্ত চরণাংশকে বলা হয় পর্ক। উক্ত ১ম দৃষ্টান্তের প্রত্যেক চরণে ১টি পর্ক, ২য় ও ৩য় দৃষ্টান্তের প্রত্যেক চরণে ৪টি পর্ক, ৪র্থ দৃষ্টান্তের চরণগুলিতে যথাক্রমে ৪, ১, ২, ২, ৪, ৪ পর্ক, ৫ম দৃষ্টান্তের চরণগুলিতে যথাক্রমে ৪, ২, ৩, ৪ পর্ক আছে। উচ্চারণের সময় এক এক বারের ফৌক বা impulse আমরা যে টুকু উচ্চারণ করি, তাহাই এক একটি পর্ক। সোজা ভাষায় বলিতে গেলে, "এক নিঃশ্বাসে" যে টুকু বলা হয়, তাহাই পর্ক। সাধারণতঃ, এক একটি পর্ক কয়েকটি গোটা শব্দের সমষ্টি।

পর্ক ই বাংলা ছন্দের উপকরণ। ফুলের মালা বা তোড়া আমরা নানাভাবে, নানা কায়দায়, নানি pattern বা নক্সা অনুসারে রচনা করিতে পারি, কিন্তু মূল উপকরণ এক একটি ফুল। তেমনি নানা কায়দায়, নানা নক্সায় আমরা পর্কের সহিত পর্ক সাজাইয়া নানা বিচিত্র চরণ ও স্তবক বা কলি (stanza) রচনা করিতে পারি, কিন্তু ইহারতের মধ্যে ইটের মত উপকরণ হিসাবে থাকিবে এক একটি পর্ক।

ছন্দের মূল ভিত্তি একটা ঐক্য। সেই ঐক্যের পরিচয় আমরা পাই পর্কের ব্যবহারে। যে কয়েকটি পদ্যংশ উপরে উক্ত হইয়াছে সেগুলি পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে তাহাদের ছন্দ নির্ধারিত দৈর্ঘ্যের পর্কের ব্যবহারের উপরই প্রতিষ্ঠিত।



অবশ্য একটি কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে বাংলা ছন্দোবন্ধে চরণের শেষ পর্কটি অনেক সময় ছোট হয়। তাহার কলে পূর্ণবৃত্তের দীর্ঘ বিরাম-স্থলটি নির্দেশ করার সুবিধা হয় এবং চরণের শেষে অনেক সময় যে মিল (মিত্রাকর) থাকে সেটার ধ্বনি ও কানে অনেকক্ষণ ধরিয়া শুদ্ধ হয়।

যে করেকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হইয়াছে তাহার প্রত্যেকটিতেই দেখা যাইবে যে পর্কগুলি পরস্পর সমান, কেবল চরণের শেষ পর্কটি অনেক সময় ছোট। ৪র্থ ও ৫ম দৃষ্টান্তে চরণের দৈর্ঘ্য স্থানীয়মিত্র নহে, কিন্তু ঠিক একই মাপের পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে বলিয়া ছন্দ বজায় আছে। বস্তুতঃ ছন্দের মূল উপকরণ—পর্কের পরিমাপ—যদি স্থিতির থাকে, তবে চরণের দৈর্ঘ্য বাড়াইলে বা কমাইলে ছন্দের কোন ক্ষতিবৃদ্ধি হয় না। যেমন, ৪র্থ দৃষ্টান্তের ১ম চরণের ১ম পর্কটি, যা ৫ম দৃষ্টান্তের ৩য় চরণের ১ম পর্কটি যদি ষাট দেওয়া হয়, তবে ছন্দের কোন ক্ষতি হয় না। কিন্তু যদি চরণের দৈর্ঘ্য সমান রাখিয়া পর্কের পরিমাপ অসমান করা হয়, তবে ছন্দোভঙ্গ ঘটিবে। ১ম দৃষ্টান্তে উৎস পরিবর্তন করিয়া যদি বলা হয়

রাখাল পল্লব পাল | নিরে বায় মাটে,
শিতরা বন ফের | মৃতন সব পাটে ॥

তবে চরণ দুইটির দৈর্ঘ্য সমান থাকে, কিন্তু প্রথম ও দ্বিতীয় চরণের মধ্যে পর্কের দৈর্ঘ্যের সঙ্গতি থাকে না, সুতরাং ছন্দোভঙ্গ হয়।

সাধারণতঃ একটা পদ্যে বা পদ্যংশে যাত্র এক প্রকারের পর্ক ব্যবহৃত হয়, এবং তাহাতেই সেখানে ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে। উদ্ধৃত প্রত্যেকটি দৃষ্টান্তে তাহাই হইয়াছে। আবার কোন কোন স্থানে দেখা যায় যে একাধিক প্রকারের পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে, কিন্তু তাহাদের সমাবেশ বা সংযোজন একটা সুস্পষ্ট নিয়ম বা নক্সা অনুসারে নিৰ্বাহিত হইতেছে। যেমন,

(গৃ: ৬) তারা সবে মিলে থাক | অরণ্যের স্পন্দিত পল্লবে, | প্রাণ-বর্ষণে ;
যোগ দিক্ নির্যয়ের | মঞ্জীর-তন্ত্র-কলরবে উপল-বর্ষণে

এই দৃষ্টান্তটিতে এক একটি চরণের মধ্যে পর্কগুলি পরস্পর সমান নহে, কিন্তু পর পর চরণগুলি তুলনা করিলে দেখা যাইবে যে একটা দৃঢ়, সুস্পষ্ট নক্সা (pattern) অনুসারে প্রত্যেকটি চরণে বিভিন্ন পরিমাণের পর্কের সংযোজন হইয়াছে। তাহাতেই ছন্দের মূলোদ্ভূত ঐক্য বজায় আছে।



যদি এইরূপ কোন স্থলটি নিম্ন অস্থানে বিভিন্ন মাপের পক্ষের সমাবেশ করা না হয়, তবে দেখা যাইবে যে পদ্যচন্দ্রের স্বরূপ রক্ষিত হইতেছে না। যদি ষষ্ঠ দৃষ্টান্তটি ঠিক পরিবর্তিত করিয়া লেখা হয়—

অরণ্যের সন্নিভ পদ্যে | প্রাণ-বর্ণনে | তারা সব মিলে থাক,
নির্ভর্যের | মঞ্জীর-তরন-কলরবে | উপল-বর্ণনে | যোগ দিক

তবে দেখা যাইবে যে পদ্যচন্দ্রের লক্ষণ এখানে আর নাই। নক্সা (pattern) ভাঙিয়া যাক্ষর্যই তাহার কারণ।

অক্ষর ও মাত্রা

বাংলা চন্দ্রের বিচারে পক্ষের পরিমাপ-ই সর্বাপেক্ষা গুরুতর বিষয়। এই পরিমাপ করা হয় মাত্রার সংখ্যা অনুসারে। পদের দৈর্ঘ্য যেমন মাইল বা গজ হিসাবে মাপা হয়, বাংলা পদ্যে পক্ষ ও চরণ ইত্যাদি মাপা হয় মাত্রা হিসাবে।

যে কোন একটি শব্দ বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে ইহার ধ্বনি কয়েকটি ‘অক্ষর’ বা syllable-র সমষ্টি। ‘অক্ষর’ বলিতে ছাণার বা লেখার একটি ছরফ বুঝিলে ভুল করা হইবে, সংক্ষেপে ‘অক্ষর’ syllable-র ই প্রতিশব্দ। ‘অক্ষর’ বাগ্মত্বেও প্রচলিত প্রয়োগে উৎপন্ন ধ্বনি; ইহাতে একটি মাত্র স্বরের (হ্রস্ব বা দীর্ঘ) ধ্বনি থাকে, বাঞ্ছনীয় ভুক্তি থাকিয়া অথবা এই স্বরধ্বনি-কে রূপান্তরিত করিতে পারে। ‘জননী’ এই শব্দটিতে অক্ষর আছে তিনটি—জ + ন + নী। ‘পরম’ শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—প + রম। ‘রাখাল’ শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—রা + খাল। ‘জগন’ এই শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—জ + গন। বলা বাহুল্য যে চন্দ্র ধ্বনিগত; চন্দ্রের বিচার চোখে নয়, কানে। সুতরাং পদের বানান বা লিখিত প্রতিলিপির নহে, উচ্চারিত ধ্বনির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াই সমস্ত বিচার করিতে হইবে।

বাংলা উচ্চারণের রীতিতে এক একটি অক্ষর, হ্রস্ব, হ্রস্ব, না হ্রস্ব, দীর্ঘ। হ্রস্ব অক্ষর এক মাত্রার ও দীর্ঘ অক্ষর দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত হয়। কবিতার আবৃত্তির প্রতি একটু অবহিত হইলেই, কোন অক্ষরটি হ্রস্ব আর কোন অক্ষরটি দীর্ঘ উচ্চারিত হইতেছে, তাহা বোঝা যায়।

মাত্রা-বিচারের ক্ষেত্রে বাংলা অক্ষরকে দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়—অরাস্ত্র (যে সকল অক্ষরের শেষে একটি স্বরধ্বনি থাকে) ও হলস্র (যে সকল অক্ষরের শেষে একটি ব্যঞ্জন বা যুক্তস্বরের ধ্বনি থাকে)। অরাস্ত্র অক্ষর সাধারণতঃ



২য় দৃষ্টান্তে 'দাঁড়ারে জননী' এই পদটিতে ৬টি স্বরাস্ত্র অক্ষর আছে। সুতরাং ইহার মোট মাত্রা-সংখ্যা—৬। হলন্ত অক্ষর যদি কোন শব্দের শেষে থাকে, তবে সাধারণতঃ দীর্ঘ হয়। ২য় দৃষ্টান্ত 'পরং কালের' এই পদটিতে 'রং' ও 'লের' এই দুইটি অক্ষর হলন্ত এবং তাহারি শব্দের অন্ত্যাক্ষর, সুতরাং তাহারি দীর্ঘ। অতএব 'পরংকালের' এই পদটিতে অক্ষর চারিটি হইলেও, মাত্রা-সংখ্যা—৬।

এইভাবে হিসাব করিলে দেখা যায় যে ১ম দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রার হিসাব ৮+৬, মূল পদ ৮ মাত্রার; ২য় দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রার হিসাব ৬+৬+৬+৩, মূল পদ ৬ মাত্রার; ৩য় দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রার হিসাব ৬+৬+৬+৫, মূল পদ ৬ মাত্রার, ৪র্থ দৃষ্টান্তে মাত্রার হিসাব ৬+৬+৬+৩, ৬ ৬+৬, ৬+৬, ৬+৬+৬+৩ ৬+৬+৬+৩, মূল পদ ৬ মাত্রার, ৫ম দৃষ্টান্তে মাত্রার হিসাব ৫+৫+৫+২, ৫+২, ৫+৫+২, ৫+৫+৫+২, মূল পদ ৫ মাত্রার। এ সকল ক্ষেত্রেই একটা নির্দিষ্ট মাত্রার পদ একমাত্র উপকরণরূপে ব্যবহৃত হইয়াছে। (অবশ্য চরণের শেষ পদটি পূর্ণ ব্যতির ব্যতিতে অনেক সময় হয়।) এই ভাবেই ছন্দের ঐক্য রক্ষিত হইয়াছে।

৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তটি একটু অন্তরূপ। এখানে ঠিক একই মাপের পদ ব্যবহৃত হয় নাই। প্রতি চরণে পদ বিভাগের সংকেত—৮+১০+৬, কিন্তু ঠিক এই সংকেতই বরাবর ব্যবহৃত হওয়ার জন্য ছন্দের ভিত্তিহানির ঐক্য বজায় আছে।

এইখানে লক্ষ্য করিতে হইবে যে হলন্ত অক্ষর শব্দের ভিতরে থাকিলে অর্থাৎ যুক্তাক্ষরের সৃষ্টি হইলে (উচ্চারণের লয় অনুসারে) উণ্টা হ্রস্ব বা দীর্ঘ হইতে পারে। আলোচ্য ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তে অনেক যুক্তাক্ষরের ব্যবহার আছে, অর্থাৎ শব্দের অন্ত ছাড়া আরও অন্তর হলন্ত অক্ষরের প্রবেশ হইয়াছে। সেগুলি এখানে হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে। যেমন, 'বজ্রের' শব্দের মধ্যে ২টি হলন্ত অক্ষর 'বন্'+ 'জীর'; এখানে 'বন্' হ্রস্ব, কিন্তু 'জীর' শব্দের অন্ত্য অক্ষর বলিয়া দীর্ঘ। সেইরূপ 'গুহ্মন' শব্দের মধ্যে 'গন্' হ্রস্ব, কিন্তু 'গন্' দীর্ঘ।

কিন্তু অনেক স্থলে অন্তরূপ-ও হয়। যেমন

(পৃ: ৭) শুধু ভক্তনে | কৃদনে গড়ে | সন্দেহ হয় | মনে

দুকানো কথার | হাওরা বহে বেন 'বন' হ'তে উপ | মনে

এই শ্লোকটির দ্বিতীয় চরণ হইতে স্পষ্ট প্রতীত হয় যে এখানে মূল পদ



- ৬ যাত্রার। • ‘তথু গুণনে’ পক্ষটিও ৬ যাত্রার; এখানে ‘গুণনে’ শব্দের ‘তন্’ দীর্ঘ। একটু টানিয়া বিলম্বিত করে উচ্চারণ করায় তন্ত ‘তন্’ দীর্ঘ হয়। সূক্ষ্মভাবে ধ্বনিবিচার করিলে দেখা যাইবে যে এখানে বর্ধার্ষ যুক্তাক্ষরের সংঘাত নাই। ঐ চরণের ‘গক্ষে’ ‘সন্ধেহ’ প্রভৃতি শব্দেরও অস্বরূপ উচ্চারণ হইবে। ‘গক্ষে’ শব্দের ‘ন্’ ও ‘খ’-এর মধ্যে যেন একটা ফাঁক আমরা পড়িয়াছে, গক্ষে = গন্ + () + খে = ৩ যাত্রা।

এইভাবে উচ্চারণের ময় অসুসারে একই অক্ষর, বিশেষতঃ হলস্ব অক্ষর, হ্রস্ব বা দীর্ঘ হইতে পারে। এ বিষয়ে অন্তান্ত কথা পরে আলোচিত হইবে।

ছেদ

গত বা পত বাহাই আমরা ব্যাখ্যার করি না কেন, যথেষ্ট যথেষ্ট আমাদের ধামিয়া ধামিয়া উচ্চারণ করিতে হয়। যেখানে একটি বাক্যের (sentence or clause) শেষ হয়, সেখানে একটু বৈলম্ব ধামিতে হয়, আর যেখানে একটি বাক্যের অর্থার্থে বিশিষ্ট অর্থবাচক শব্দ সমষ্টির (phrase) শেষ হয়, সেখানে অস্বরূপ ধামিতে হয়। যথেষ্ট যথেষ্ট এইরূপ ধামা বা উচ্চারণের বিরক্তিকে ছেদ বলে। বাক্যের শেষে থাকে দীর্ঘতর ছেদ বা পূর্ণছেদ। বাক্যের মধ্যে এক একটি বাক্যের শেষে থাকে হ্রস্বতর ছেদ বা উপছেদ। এইরূপ ছেদ না দিয়া পড়িলে আমাদের উক্তির মর্ম গ্রহণ করা-ই যাই না। কমা, সেমিকোলন, দাঁড়ি ইত্যাদির দ্বারা প্রায়শঃ উল্লেখযোগ্য ছেদের অবস্থার নির্দেশ করা হয়। নিম্ন-লিখিত গজাংশে • চিহ্ন দ্বারা ছেদ এবং •• চিহ্ন দ্বারা পূর্ণছেদ দেখান হইয়াছে।

জাহাজের বানী • অসীম বায়ুবেগে • ধর ধর করিয়া • কাপিয়া কাপিয়া • বাজিতেই লাগিল; ••
(পরচন্দ্র—ঐকান্ত, প্রথম পর্ব)

ছেদের সহিত আমাদের ভাব প্রকাশের অঙ্গের সম্পর্ক। যদি উপযুক্ত স্থানে ছেদ দেওয়া না হয়, তবে অর্থ গ্রহণ করা-ই সম্ভব হইবে না। যদি ছেদের অবস্থান বদলাইয়া লেখা হয়—

জাহাজের • বানী অসীম • বায়ুবেগে ধর • ধর করিয়া কাপিয়া • কাপিয়া বাজিতেই • লাগিল ••
তবে বাক্যটির অর্থ কিছুই গোয়া যাইবে না।

* ‘হাওরা’ শব্দে দুইটি স্বরফলি আছে, তিনটি নয়। হাওরা = ha + ra ‘ওর’ বিলিগা একটি ব্যঞ্জনফলি = h। সংযুক্ত অক্ষরে লিখিলে হাওরা = হাবা।



বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

পংক্তিতে উপযুক্ত স্থানে ছেদ থাকে—

(দৃ: ৮) আম ডুবি কবি শুধু. * মহ আর কেহ — **
কোথা তব রাজসভা, * কোথা তব বেহ ? **

কিন্তু উক্ত পদ্যাংশে যেখানে যেখানে ছেদ পড়িয়াছে, সেখানে বস্তু-ও পড়িবে। স্তম্ভবাৎ মনে হইতে পারে যে ছেদ ও বস্তু অভিন্ন। মনে হইতে পারে যে গণ্ডে বাচ্যকে পূর্ণচ্ছেদ বলে, তাহাকেই পংক্তে বলে পূর্ণবস্তু, এবং গণ্ডে বাচ্যকে উপচ্ছেদ বলে, পংক্তে তাহাকেই বলে অর্ধবস্তু। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নয়। নিম্নের দৃষ্টান্তগুলি চাইতে প্রতীক হইবে যে ছেদ ও বস্তু দুইটি বিভিন্ন ব্যাপার, যেখানে ছেদ থাকে সেখানে বস্তু না পড়িতে-ও পারে, এবং যেখানে বস্তু পড়ে সেখানে ছেদ না থাকিতেও পারে। বস্তুর সময় হউক বা না হউক, উপযুক্ত স্থানে ছেদ না দিলে পংক্তিতে কোন অর্থ গ্রহণ সম্ভব হয় না।

(দৃ: ৯) লোকের পুঁজি * ও * | বাসর বাঁধি মো * *
জলে ডুবি, ** বাঁচি | পাইলে ডাকা, ** ||
কালো আর ধলো * | বাহিরে কেবল **
ভিতরে সবাবি * | সবাব কাঁচা ** ||

(দৃ: ১০) সজল ঢল | আরত আঁধি * ||
শিয়াল কল- | পরাব আঁধি * ||
ঘুরিয়ে পুঁজি * | লেহন ক'রে * | মুগ পদার | বিশ্ব কার ? **
ময়ুর আর * | মেলিয়া পাখা * ||
করে না আলো * | তবলি পাখা, * ||
কুমুদ-কলি | কোটে না, ** অগি | পিরে না বক | বন্দ তার ** ||

(দৃ: ১১) এই কথা শুনি * আরি | আইনু পুঁজিতে ||
পা ছুঁয়ানি। ** আনিয়াছি | কোটার ভরিয়া ||
সিন্দুর। ** করিলে আজো, * | হৃদয় ললাটে ||
দ্বিধ টোটা। ** -----

পূর্বের মধ্যে ছেদ না দিয়া ১১শ দৃষ্টান্তটি পাঠ করিলে একটা হাতকর হ-ব ব-র-ল সৃষ্ট হইবে।

পূর্বে যে উপমা ব্যবহার করা হইয়াছে, তাহার আশ্রয় গ্রহণ করিয়া বলা যায় যে রেলপাড়ীর ইঞ্জিন যেমন সজিত জল নিঃশেষ হইবার পূর্বেই কোন কারণে পরিমধ্যে থামিতে পারে তেমনি এক এক ব্যক্তির impulse বা পর্ব



উচ্চারণের ক্ষমতা প্রয়োগের পরিণতি হওয়ার পূর্বেও অর্থ ও ভাব পরিস্ফুট করার ক্ষমতা সাময়িকভাবে উচ্চারণের বিরতি ঘটতে পারে। অর্থাৎ, পর্কের মধ্যেও ছেদ বসিতে পারে, তাহাতে পর্কের সমাস ক্ষুণ্ণ হয় না। আবার, যেখানে ছেদ বা উচ্চারণের বিরতি সম্ভব নয়, ছেদ বসিলে অর্থ গ্রহণের ব্যাঘাত ঘটিবে, এমন স্থলেও পূর্ক *mapala* বা যৌকের শেষ হইতে পারে, সুতরাং নূতন *mapala* বা যৌক আরম্ভ হইতে পারে, অর্থাৎ বস্তু থাকিতে পারে। একশ কয়েক কোন অক্ষরের উচ্চারণ হয় না, কিহ্মা বিরাম গ্রহণ করে, কিন্তু ধ্বনির প্রবাহ থাকে এবং সেই প্রবাহে একটা নূতন যৌকের সুরঙ্গ অদ্ব্যুত হয়। উপরের দৃষ্টান্তগুলি সাবধানে আবৃত্তি করিলেই ছেদ ও বস্তির এই পার্থক্য স্পষ্ট বুঝা যাইবে।

ছেদ ও বস্তির পরস্পর বিবেগ করিয়াই বহুস্থানের অমিত্রাকর ছন্দ ও অস্ত্যন্ত বৈচিত্র্যাবল্ল ছন্দের সৃষ্টি সম্ভব হইয়াছে। দৃ: ১১ বহুস্থানের অমিত্রাকর ছন্দের উদাহরণ।

পর্কাদ

এক একটি পর্কের সংগঠন পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে ইহার মধ্যে ক্ষুদ্রতর কয়েকটি অঙ্গ উপাদানরূপে বর্তমান। এইগুলিকে বলা হয় 'পর্কাদ'। ১ম দৃষ্টান্তের 'রাখাল গরুর পাল' এই পর্কটিতে আছে তিনটি অঙ্গ, — 'রাখাল' + 'গরুর' + 'পাল,' এবং ইহাদের যাত্রা সংখ্যা যথাক্রমে ৩ + ৩ + ২। সেইরূপ, ১০ম দৃষ্টান্তের 'করে না আলো' এই পর্কটিতে আছে দুইটি অঙ্গ—'করে না' + 'আলো' (৩ + ২); ৩৪ দৃষ্টান্তের 'অরণ্যের স্পন্দিত পল্লবে' এই পর্কটিতে আছে তিনটি অঙ্গ—'অরণ্যের' + 'স্পন্দিত' + 'পল্লবে' (৪ + ৩ + ৩)।

পূর্কে একটি উপমাতে পর্ককে ফুলের মালায় এক একটি ফুলের সহিত তুলনা করা হইয়াছে। পর্কাদ যেন সেই ফুলের এক একটি পাপড়ি বা দল। বোধ হয় রসায়ন শাস্ত্র হইতে একটা উপমা দিলে ইহার স্বরূপ ভাল করিয়া বুঝা যাইবে। পর্ক যদি ছন্দের অণু (molecule) হয়, তবে পর্কাদ হইতেছে ছন্দের পরমাণু (atom)। যেহেতু এক একটি অণুতে ভিন্ন ভিন্ন পরিমাণের পরমাণু বিভিন্ন সংখ্যায় থাকে এবং তাহাদের পরস্পরের সংঘর্ষ ও অল্পপাত্তের উপর সেই পদার্থের প্রকৃতি নির্ভর করে, সেইরূপ এক একটি পর্কের মধ্যে বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের



পর্কাদে বিভিন্ন সংখ্যার ও নানা সমাবেশে থাকে, এবং তাহাদের পরস্পরের সম্বন্ধ ও অনুপাতের উপর পর্কের প্রকৃতি নির্ভর করে। 'রাখাল গরুর পাল' এই পর্কটিতে ঠিক যে পারস্পর্য্যে পর্কাদগুলি আছে তাহা যদি ঈষৎ পরিবর্তন করিয়া লেখা হয় 'গরুর পাল রাখাল,' তবে সঙ্গে সঙ্গেই ছন্দঃপতন হইবে।

প্রত্যেক পর্কের, হয়, দুইটি, না হয়, তিনটি করিয়া পর্কাদ থাকিবে। নহিলে পর্কের কোন ছন্দোলক্ষণই থাকে না। যাহা একটি পর্কাদ দিয়া কোন পূর্ণাবয়ব পর্ক রচনা করা যায় না। (অবশ্য চরণের শেষে যে সমস্ত অপূর্ণ পর্ক থাকে তাহাদের কথা বর্ত্তন।) সুতরাং শুধু 'পাল' এই শব্দ দিয়া একটা পূর্ণ পর্ক গঠিত হইতে পারে না। আবার 'মধু + রাখাল + গরুর + পাল' এইরূপ চারিটি পর্কাদ-বিশিষ্ট পর্ক ও সম্ভব নয়।

পর্কের মধ্যে ইহার উপাদানীকৃত পর্কাদগুলিকে বিভাগ করার একটা বিশিষ্ট নিয়ম আছে। হয়, পর্কের মধ্যে পর্কাদগুলি পরস্পর সমান হইলে, না হয়, তাহাদের সংখ্যার ক্রম অনুসারে বিস্তৃত হইলে। এইরূপ ৩ + ৩ + ২ এ রকম সঙ্কেতে পর্কাদ বিভাগ চলিবে, কিন্তু ৩ + ২ + ৩ এ রকম চলিবে না।

সুতরাং বলা যায় যে, পর্কের অন্তর্ভুক্ত পর্কাদের পারস্পর্য্যের মধ্যে একটা সরল গতি থাকিবে। এই যে গতি বা স্পন্দন—এইখানেই পর্কের প্রাণ, বা পর্কের ছন্দোলক্ষণ। শুধু 'কুসুম' কথাটিতে কোন ছন্দোলক্ষণ নাই, কিন্তু তাহার সঙ্গে 'কলি' কথাটি জুড়িয়া পরে যদি বিহ্বার কপিক বিবর্তিত বা বর্ত্তির ব্যবস্থা করি, অর্থাৎ 'কুসুম' ও 'কলি' এই দুইটি পর্কাদ দিয়া 'কুসুম কলি' এই পর্কটি রচনা করি, তাহা হইলেই সেখানে একটা স্পন্দন অনুভব করিব। এই স্পন্দনই ছন্দের প্রাণ। বর্ত্তমান কালে ৩ + ২—এই গাণিতিক সঙ্কেতের দ্বারা এই স্পন্দনের প্রকৃতি নির্দেশ করা হয়। সুরসিক প্রাচীন ছান্দসিকেরা হয়ত ইহার 'বিষম চপলা' বা অন্ত কিছু রসাল নাম দিতেন।

পর্কের ভিতরে দুই পর্কাদের মধ্যে অবশ্য বর্ত্তি থাকিতে পারে না, বর্ত্তি বা যৌকের পরিণেব হয় পর্কের অন্তে। কিন্তু কঠোরের উত্থান-পতন হইতে পর্কাদের বিভাগ বোঝা যায়; যেখানে একটি পর্কাদের শেষ ও অপর একটি পর্কাদ আরম্ভ হয়, সেখানে ধ্বনির একটি তরঙ্গের পর অপর একটি তরঙ্গের আরম্ভ হয়। ১-৩ দৃষ্টান্তে 'করে না আলো' এই পর্কটির বিভাগ যে 'করে না' + 'আলো' এইরূপ হইবে, 'করে + না আলো' কিংবা 'করে + না + আলো' হইকে



না, তাহা ধ্বনিতরঙ্গের উত্থান-পতন হইতেই বুঝিতে পারা যায়। প্রাণীর
চতুষ্পদ্যের দ্বারা এই ধ্বনিতরঙ্গই পক্ষের প্রাণ স্বরূপ।

এ ক্ষেত্রে একটা কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে পক্ষের ভিতরে দুই পক্ষালের
মধ্যে যতির স্থান না থাকিলেও ছন্দ থাকিতে পারে (ছন্দ প্রকরণ এবং পৃ: ২,
১০, ১১ দ্রষ্টব্য)। ছন্দ কিন্তু পক্ষালের ভিতরে থাকিতে পারে না। ছন্দের
বিচারে পক্ষীকে একেবারে “অচ্ছেদ্যোচরম্”।

অনেকে পক্ষী ও পক্ষালের পার্থক্য ধরিতে পারেন না। ধরেকটি বিষয়ে
লক্ষ্য রাখিলে এ বিষয়ে ভুলের হাত হইতে অব্যাহতি পাওয়া যাইতে পারে।
প্রথমতঃ, পক্ষীকে সাধারণতঃ এক একটা ছোট গোটা মূল শব্দ, পক্ষালের মাত্রা-
সংখ্যা হয় ২, ৩ বা ৪, কখন ১, পক্ষের মাত্রা সংখ্যা বেশী—৪ হইতে ১০ পর্য্যন্ত
মাত্রার পক্ষী ব্যবহৃত হয়। দ্বিতীয়তঃ, পক্ষের বিশ্লেষণ করিয়া দুইটি বা তিনটি
পক্ষীকে পাওয়া যাইবেই, তাহার মধ্যে একটা গতির তরঙ্গ থাকে, পক্ষীকে কিন্তু
ছন্দের হিসাবে একেবারে পরমাণুর মত, তাহার নিজের কোন তরঙ্গ নাই, কিন্তু
তাহাকে অপর পক্ষালের পাশে বসাইলে ছন্দের তরঙ্গ উৎপন্ন হয়। পৌরাণিক
উপমা দিয়া বলি যায়, পক্ষীকে যেন নিষ্ক্রিয় পুরুষ বা প্রকৃতির মত, কিন্তু যখন
শিব ও শিবানীরূপ দুই পক্ষালের মিলন ঘটে,

“বিবসাপর ঢেউ বেলায়ে ওঠে তখন ঢলে,”

অর্থাৎ ছন্দের সৃষ্টি হয়।

পক্ষের মাত্রাসংখ্যাই সাধারণতঃ পঞ্চছন্দের ত্রিকোণ বন্ধন ; এক একটি চরণে
বা শুবকে ব্যবহৃত পক্ষগুলির, অস্তিত্বঃ প্রতিসম পক্ষগুলির, মাত্রাসংখ্যা সমান
সমান হয়। কিন্তু সমমাত্রিক দুই পক্ষের মধ্যে পক্ষালের সংস্থান একরূপ হওয়ার
প্রয়োজন নাই। ১ম দৃষ্টান্তে “রাখাল গল্পর পাল” এবং “শিশুগণ দেয় মন” এই
দুইটি পক্ষ প্রতিসম ও সমমাত্রিক, উভয় পক্ষেই ৮টি করিয়া মাত্রা আছে ; কিন্তু
একটি পক্ষ পক্ষালের সংস্থান হইয়াছে ৩ + ২ + ২ এই সঙ্কেতে, আর অপরটিতে
হইয়াছে ৪ + ৪ এই সঙ্কেতে। সেইরূপ, ২য় দৃষ্টান্তে “মাঝখানে তুমি” আর
“দাঁড়ারে জননী” এই দুইটি পক্ষ পদম্পর সমান, কিন্তু একটিতে পক্ষী-বিভাগ
হইয়াছে ৪ + ২, আর অপরটিতে ৩ + ৩ এই সঙ্কেতে। এই কথা মনে রাখিলে
অনেক সময়ে পক্ষী ও পক্ষালের পার্থক্য ধরিতে পারা যায়। যেমন,

“মাঝা বাও, তুলিরো না, পেয়ো মনে ক’রে”



এই চরণটির পর্কবিভাগ কি ভাবে হইবে তৎসম্বন্ধে সন্দেহ হইতে পারে। মূল পর্ক ৪ মাত্রার ধরিয়া

মাথা খাও, | তুলিগো না | খেতো মনে | ক'রে—(২+২)+(২+২)+(২+২)+২

এইরূপ পর্কবিভাগ হইবে ? না, মূল পর্ক ৮ মাত্রার ধরিয়া

মাথা খাও, + তুলিগো না, | খেতো মনে + ক'রে—(৪+৪)+(৪+২)

এইরূপ পর্কবিভাগ হইবে ? 'মাথা খাও' এই বাক্যাংশটি পর্ক, না, পর্কাজ ? প্রতিসম চরণটির সহিত তুলনা করিলেই এই সকল প্রশ্নের সন্তুস্তর পাওয়া যাইবে। প্রতিসম চরণটি হইল—

মিষ্টান্ন রহিল কিছু শাড়ির তিতরে

মূল পর্ক ৪ মাত্রার ধরিলে দুই চরণের মধ্যে কোন সামঞ্জস্য থাকে না। কারণ—

মিষ্টান্ন র | হিল কিছু | শাড়ির তি | তরে

এরূপ ভাবে বস্তু পড়িতে পারে না। মূল পর্ক ৮ মাত্রার ধরিলে উভয় চরণের ছন্দের সঙ্গতি রক্ষা হয়।

(নং ১২) মিষ্টান্ন : রহিল + কিছু + | শাড়ির : তিতরে—৮+৪

মাথা খাও + : তুলিগো-না + | খেতো মনে : ক'রে—৮+৪

সুতরাং 'মাথা খাও' পর্ক নহে, পর্কাজ। 'মাথা খাও' বাক্যাংশের পরে ছন্দের বস্তু নহে, ভাবপ্রকাশক একটা ছন্দ আছে। সমগ্র কবিতাটি-ই ('বেতে নাহি দিব'—রবীন্দ্রনাথ) ৮+৪ এই আধারের উপর রচিত।

মূলতত্ত্ব

(১) মাত্রা-সমকথ

বাংলা ছন্দের প্রকৃতি পর্য্যালোচনা করিলে Aristotileএর মত বলিতে ইচ্ছা করে, 'All things are determined by numbers'—সবই সংখ্যার উপর নির্ভর করে। বাংলা ছন্দ বাস্তবিক quantitative বা মাত্রাগত। এক মাত্রার বা দুই মাত্রার অক্ষরের সংযোগে গঠিত হয় বিশেষ বিশেষ মাত্রার পর্কাজ ; দুইটি বা তিনটি পর্কাজের সংযোগে গঠিত হয় বিশেষ বিশেষ দৈর্ঘ্যের পর্ক। কয়েকটি পর্কের সংযোগে গঠিত হয় চরণ, এবং কয়েকটি চরণের সংযোগে গঠিত হয় শ্লোক বা কলি বা গুচ্ছক (stanza)। বাংলা ছন্দ বিশ্লেষণ করিলে পাওয়া যাইবে কয়েকটি সংখ্যার হিসাব।



অক্ষরের আরও অনেক গুণ বা ধর্ম আছে, যেমন accent বা ধ্বনি গৌরব। বাংলা ছন্দে এক প্রকার ধ্বনিগৌরবের-ও একটা বিশেষ মূল্য অনেক সময় আছে। কবিতা পাঠের সময় কখনও কখনও এক একটা অক্ষরে অতিরিক্ত জোর দিয়া উচ্চারণ করা হয়। যেমন,

(মুঃ ১৩) ঘুম পাড়ানি। মাসী পিসী। ঘুম দিবে, বাও

এই চরণটির প্রথমে যে 'ঘুম' অক্ষরটি আছে, তাহার উপর অত্যন্ত অক্ষরের তুলনায় অনেক বেশী জোর পড়ে। ইহাকে বলা হয় খাসাঘাত বা অত্যাঘাত বা বল। ইহার জন্য অক্ষরের মাত্রার ইতরবিশেষ হয়।

কিন্তু এই খাসাঘাত, বা তাহার অবস্থান বা পারস্পর্য্য বাংলা ছন্দের গোপ লক্ষণ মাত্র। ইংরেজি ইত্যাদি qualitative আঠার ছন্দ হটেতে বাংলা ছন্দ ভিন্নজাতীয়। এক মাত্রার ও দুই মাত্রার, হ্রস্ব ও দীর্ঘ—তাই রকমের অক্ষরের বাংলা ছন্দে ব্যবহার থাকিলেও ইহাদের ধ্বনিগত পার্থক্য বা পারস্পর্য্যের উপর বাংলা ছন্দ নির্ভর করে না। যেখানে একটি দীর্ঘ অক্ষর আছে, সেখানে দুইটি হ্রস্ব অক্ষর বসাইলে বাংলা ছন্দে বিশেষ কোন ক্ষতি হয় না, কিন্তু সংকটে ছন্দোপতন হয়। বাংলা ছন্দের বিচারে—

মাগর বাহার | বলনা রচে | পত তরঙ্গ | ভগ্নে
—মাগর বাহারে | বলনা করে | পত তরঙ্গ | ভগ্নে
—জলধি বাহারে | বলনা করে | পত তরঙ্গ | ভগ্নে
—জলধি বাহারে | নিতি পূজা করে | পত তরঙ্গ | ভগ্নে
—জলধি বাহারে | পূজা করে নিতি | পঠেক সহরি | ভগ্নে

বাংলা ছন্দের আসল কথা—quantitative equivalence বা মাত্রা-সমকষ। পর্বে পর্বে মাত্রা সমান আছে কি না, পর্ব্বক্ষে উচিত সংখ্যার মাত্রা ব্যবহৃত হইয়াছে কিনা—ইহাই বাংলা ছন্দের বিচারে মুখ্য প্রতিপাত্ত।

(২) অক্ষরের মাত্রার স্থিতিস্থাপকত্ব

সংস্কৃত প্রকৃতি অনেক ভাষার প্রত্যেক পদের উচ্চারণের একটা স্থির রীতি আছে, সুতরাং পদে ব্যবহৃত প্রত্যেক অক্ষরের দৈর্ঘ্য পূর্ণনির্দিষ্ট। কিন্তু বাংলায় একই অক্ষর স্থানবিশেষে কখন হ্রস্ব, কখন দীর্ঘ হইতে পারে। রবীন্দ্র-নাথের কথায় বলা যায়, বাংলা অক্ষরের মাত্রা বাঙালী মেয়েদের চুলের মত ;



কখন আঁট করিয়া খোঁপা বাঁধা থাকে, আবার কখন এলায়িত হইয়া ছড়াইয়া পড়ে। উক্ত ১৩শ দৃষ্টান্তে ১ম পর্বের 'ঘুম' হ্রস্ব, ৩য় পর্বের 'ঘুম' দীর্ঘ।

অক্ষরের শ্রেণীবিভাগ

পূর্বেরই বলা হইয়াছে যে স্বভাবতঃ স্বরাক্ষ অক্ষর হ্রস্ব এবং হলন্ত অক্ষর শব্দের অন্ত্য অক্ষর হইলে দীর্ঘ। এই বাক্য উচ্চারণ অতি অনায়াসেই করা যায়, সুতরাং এইরূপ ক্ষেত্রে অক্ষরকে 'লঘু' বলা যাইতে পারে। ১ম, ২য়, ৩য় দৃষ্টান্তে প্রত্যেকটি অক্ষরই লঘু।

হলন্ত অক্ষর শব্দের অভ্যন্তরে থাকিলে অনেক সময় হ্রস্ব হয়, তাহা পূর্বেরই দেখান হইয়াছে। এইরূপ উচ্চারণ স্বাভাবিক হইলেও, তজ্জন্ত বাগ্মন্ত্রের একটু বিশেষ প্রকাশ আবশ্যিক। এক্ষণে এবংবিধ অক্ষরকে গুরু বলা যাইতে পারে। ৩ষ্ঠ দৃষ্টান্তে অনেকগুলি গুরু অক্ষরের ব্যবহার আছে। ইহাদের গতি নাতিস্রুত বা দীর্ঘস্রুত। গুরু ও লঘু অক্ষরকে স্বভাবমাত্রিক বলা যাইতে পারে।

হলন্ত অক্ষর শব্দের অভ্যন্তরে থাকিলে অনেক সময় হ্রস্ব না হইয়া দীর্ঘ হয়। ৭ম দৃষ্টান্তে একশ অনেক অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে। সাধারণ গতি অপেক্ষা বিলম্বিত গতিতে একশ অক্ষরের উচ্চারণ হয়। ইহাদের বিলম্বিত অক্ষর বলা যাইতে পারে। পূর্ব স্বাভাবিক না হইলেও, এইরূপ উচ্চারণের প্রতি আমাদের একটা সহজ প্রবণতা আছে।

আমাদের সাধারণ কথাবার্তার লঘু ও গুরু অক্ষরের ব্যবহারই বেশী। বিলম্বিত অক্ষরের-ও বথেষ্ট প্রয়োগ আছে।

কিন্তু কখনও কখনও, বিশেষতঃ পদ্যে, অল্প বাক্য উচ্চারণও হয়।

(দৃ: ১০) ঘুম পাড়ানি। মালী পিলী। ঘুম ঘিরে। বাণ = ০ + ০ + ০ + ২

১১ (দৃ: ১১) বোম-রগন হর। ভাগল বত দিল। ততদিন নাহি ছিল। ক্রেশ = ০ + ০ + ০ + ২

১৩শ দৃষ্টান্তের ১ম পর্বের 'ঘুম' অন্ত্য হলন্ত অক্ষর হইলেও হ্রস্ব। অক্ষরটিতে বাসাব্যাক্ত পড়ায় এইরূপ হইয়াছে। বাসাব্যাক্তের জন্ত বাগ্মন্ত্রের অতি দ্রুত আন্দোলন হয়, সুতরাং এইরূপে উচ্চারিত অক্ষরকে বলা যায় অতিদ্রুত।

১৪শ দৃষ্টান্তের ১ম পর্বের 'বো' ও ২য় পর্বের 'তা' স্বরাক্ষ অক্ষর হইলেও দীর্ঘ। এরূপ উচ্চারণ কদাচ হয়, ইহাতে স্বাভাবিক রীতির সর্বোপেক্ষা অধিক ব্যতিক্রম হয়। এইরূপ উচ্চারণ হইলে অক্ষরকে বলা যায় অতিবিলম্বিত।



অতিক্রান্ত ও অতিবিলম্বিত উচ্চারণ স্বভাবতঃ হয় না, অতিরিক্ত একটা প্রত্যয় উচ্চারণের উপর পড়ায় এই সমস্ত ব্যাঘাত ঘটে। এইজন্য ইহাদের প্রত্যয়মাত্রিক বলা যাইতে পারে।

প্রত্যয়মাত্রিক অক্ষরের মাত্রার হিসাব লঘু অক্ষরের বিপরীত। অতিক্রান্ত ও ধীরক্রান্ত (ধুরু) অক্ষরের গতি সমজাতীয়; বিলম্বিত ও অতিবিলম্বিত অক্ষরের গতি তাহাদের বিপরীতজাতীয়।

মাত্রাপদ্ধতি

তুচ্ছ বিভিন্ন প্রকৃতির অক্ষরের সমাবেশ সম্পর্কে কয়েকটি মূল নীতি স্বরণ রাখা আবশ্যিক :—

(১) কোন পক্ষক্ষেত্র একাধিক প্রত্যয়মাত্রিক অক্ষর থাকিবে না।

(২) কোন প্রত্যয়মাত্রিক অক্ষরের সহিত বিপরীত গতির অক্ষর একই পক্ষক্ষেত্রে ব্যবহৃত হইবে না। (অর্থাৎ, একই পক্ষক্ষেত্রে অতিক্রান্ত অক্ষরের সহিত বিলম্বিত বা অতিবিলম্বিত, কিংবা অতিবিলম্বিতের সহিত ধীরক্রান্ত (ধুরু) বা অতিক্রান্ত ব্যবহৃত হইবে না।)

লঘু অক্ষরের ব্যবহার সম্বন্ধে কোন নিষেধ নাই। ইহা সক্রান্ত ও সর্জন্য ব্যবহৃত হইতে পারে।

চরণের লয় (cadence)

প্রত্যেক চরণে একটা বিশিষ্ট লয় থাকে। লয় তিন প্রকার—ক্রান্ত, ধীর, বিলম্বিত।

ক্রান্ত লয়ের চরণে পুনঃপুনঃ খাসাঘাত পড়ে। ফলে একাধিক অতিক্রান্ত গতির অক্ষরের ব্যবহার হয়, সর্জের দৈর্ঘ্য-ও হয় ক্ষুদ্রতম, অর্থাৎ ৪ মাত্রার। এইরূপ চরণকে খাসাঘাত প্রধান বা ব-প্রধান নাম দেওয়া হইয়াছে।

(দৃ: .৭) বিষ্টি পড়ে। টাপুর টুপুর। নদের এল। বাস

শিব ঠাকুরের। বিহে হ'ল। তিন কতে। দান

সাধারণতঃ ক্রান্ত লয়ের চরণে অতিক্রান্ত ও লঘু অক্ষর থাকে, তবে উচ্চারণের মূলনীতি বজায় রাখিয়া আবশ্যিকমত সব রকমের অক্ষরই ব্যবহৃত হইতে পারে।

ধীর লয়ের চরণে একটা পঙ্খীর ভাব ও প্রতি অক্ষরের সহিত একটা তান



অতিদ্রুত থাকে। সুতরাং ইহাকে তান-প্রধান-ও বলা যায়। শুধু বা ধীরদ্রুত গতির অক্ষরের যথেষ্ট ব্যবহার এই লয়েই সম্ভব। ইতার পর্কগুলি প্রায়শঃ দীর্ঘ হয়।

(পৃ: ১৬) পুষ্য পাশে দুঃখ হুগে । পড়নে উত্থানে
মানুষ হইতে পাও । তোবার মস্তানে

ধীর লয়ের চরণে সাধারণতঃ লঘু ও শুধু অক্ষরের ব্যবহারই হয়। তবে অতিদ্রুত গতির অক্ষর ছাড়া আর সমস্ত অক্ষরই আবশ্যকবশত ব্যবহৃত হইতে পারে।

বিলম্বিত লয়ের চরণে একটা আঘাস-বিমুখ ভাব ও একটানী মন্দ গতি থাকে। এখানে প্রত্যেক অক্ষরের মাত্রা এক রকম স্থানিদ্ধিষ্ট—হলধ অক্ষর মাত্রেই দীর্ঘ, অরাস্ত অক্ষর মাত্রেই দ্রুত; তবে কদাচ অরাস্ত অক্ষরও দীর্ঘ হইতে পারে। ইহাকে ধ্বনি-প্রধান-ও বলে।

(পৃ: ১৭) সম্মুখে চলে । যোগল মৈত্র । উড়ারে পাখের । দুটি
ছিন্ন শিখের । মুও লইয়া বশা কলকে । তুলি

(পৃ: ১৮) জম-মণ-মন-আধ- । লাবক কর ধে । জরত-জাগা-বি- , খাতা

বিলম্বিত লয়ের চরণে অতিদ্রুত বা ধীরদ্রুত (শুধু) অক্ষর ব্যবহৃত হয় না। সাধারণতঃ লঘু ও বিলম্বিত অক্ষরই ইহাতে থাকে। কদাচ অতিবিলম্বিত অক্ষরেরও প্রয়োগ হয়।

• মাত্রা-বিচার

ছন্দে মাত্রার হিসাব করিতে হইলে কয়েকটি কথা স্মরণ রাখা দরকার।

প্রথমতঃ, প্রত্যেক চরণের (এবং প্রায়শঃ, প্রত্যেক কবিতার) একটা বিশিষ্ট লয় থাকে। কবিতার লয় অনুসারে বিশেষ বিশেষ শ্রেণীর অক্ষর বিবর্তন বা প্রয়োগ করা হইয়া থাকে।

দ্বিতীয়তঃ, ৪, ৫, ৬, ৭, ৮, ১০ প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার পর্কের এক একটা ভিন্ন ভিন্ন ছন্দোবৃত্ত আছে। যেমন, ৪ মাত্রার পর্ক ক্রিপ্র, ৫ ও ৭ মাত্রার পর্ক উচ্ছল, ৬ মাত্রার পর্ক লঘু, ৮ মাত্রার পর্ক ধীরগম্ভীর। সুতরাং ছন্দের ভাব বুঝিতে পারিলে ছন্দের রূপটি ধরা সহজ হয়।

তৃতীয়তঃ, প্রত্যেক রকমের পর্কের মধ্যে পর্কান-বিস্তারের একটা বিশেষ রীতি আছে, কিছুতেই তাহার ব্যত্যয় করা যায় না। যেমন, ৮ মাত্রার পর্ক



৩+৩+২ এই সংকেতে পর্কেসু বিভাগ করা যায়, কিন্তু ৩+২+৩ এই সংকেতে করা যায় না।

এ স্থলে যেনে রাখিতে হইবে যে এক একটি গোটা মূল শব্দকে যতদূর সম্ভব না ভাঙিয়াই পর্কের বিভাগ করিতে হয়। পর্কের বিভাগের সময়েও যতটা সম্ভব ঐ রকম করা দরকার।

মূলীভূত পর্কের মাত্রাসংখ্যা কি তাহা ধরিতে পারিলেই, তির তির অক্ষরের মাত্রা নির্ণয় করা যায়। যেমন,

* (দৃ: ১২) বড় বড় বস্তকের। পাকা নত কেত

বাড়াসে ছুগিছে বেন। দীর্ঘ সমেত

এখানে প্রতি চরণ ৮+৬ সংকেতে রচিত। এইরূপ দ্বিতীয় চরণের দ্বিতীয় পর্কে 'দীর্ঘ' দীর্ঘ ধরা হইল।

* (দৃ: ১৩) ঘুম পাড়ানি। বানী পিণী। ঘুম দিবে। বাও

এখানে মূল পর্কে ৪ মাত্রা। সুতরাং ১ম পর্কে 'ঘুম' দুই হইলেও, ৩য় পর্কের 'ঘুম' দীর্ঘ হইবে।

বস্তুতঃ অক্ষরের দুইত্ব ও দীর্ঘত্ব নির্ভর করে ছন্দের একটা ছাঁচ, রূপকর, আদর্শ বা পরিপাটীর (pattern) উপর।

সুতরাং বাংলা ছন্দে মাত্রার বিচার করিতে গেলে ছন্দের পরিপাটী (pattern) কি তাহা হৃদয়ঙ্গম করাই প্রধান কাজ। তাহা হইলেই প্রত্যেক অক্ষরের যথাযথ উচ্চারণ ও মাত্রা স্থির করা বাইবে। নিম্নেরদৃষ্টান্তে এই পরিপাটী অনুসারেই মাত্রা বিচার করিতে হইত। এখানে চরণের পরিপাটী—৪+৪+৪+২; প্রতি মূল পর্কে ৪ মাত্রা, পর্কাক্ষরের বিভাগ ২+২ কিংবা ৩+১।

* (দৃ: ২০) বিজি পড়ে | চাপুর চুপু | মধের এল | বান
 নিব ঠাকুরের | দিবে হল | তিন কণ্ডে | বান
 এক কণ্ডে | বাঘের বাড়েন | এক কণ্ডে | বান
 এক কণ্ডে | না ঘেঁরে | বাগের বাড়ী | বান

* অক্ষরের মাত্রানির্দেশক চিহ্নগুলির তাৎপর্য 'বাংলা ছন্দের মূলমন্ত্র'-দীর্ঘক পরিচ্ছেদের ১৩ক অনুচ্ছেদে দেওয়া হইয়াছে।



ছন্দোবন্ধ

পূর্বকালে বাংলা কাব্যে পয়ার ও ত্রিপদী (বা লাচাড়ি) নামে মাত্র দুই প্রকার ছন্দোবন্ধ সুপ্রচলিত ছিল। পয়ারের প্রতি চরণে ৮+৮ মাত্রার ২টি পদ, মোট ১৬ মাত্রা থাকিত, এবং এইরূপ দুইটি চরণে মিত্রাকর (rime) বা চরণের অন্তে মিল রাখিয়া এক একটি শ্লোক রচিত হইত। ইহার লয় ছিল ধীর। অস্তাবধি বাংলার অধিকাংশ দীর্ঘ ও গম্ভীর কবিতা এই পয়ারের আধারেই রচিত হয়। ইংরাজী কাব্যে iambic pentameter-এর বৈকল্প্য প্রাধান্য, বাংলা কাব্যে পয়ারের পরিপাটীর প্রাধান্যও উজ্জ্বল। আধুনিক কালে ৮+১০ এই পরিপাটীর চরণ ইহার সহিত প্রতিস্থাপিত করিতেছে; যথা—

(দৃ: ২১) যে শিশুক গিরিগজ । অস্তরেণী ভোমার সন্নীত
ভাবিতা চলিলাছে । অনুবৃত্ত উদ্যত বরিত

ত্রিপদী-ও প্রতিপদ দুই চরণের মিত্রাকর শ্লোক। প্রতি চরণের পদবিভাগ ছিল ৬+৬+৮ বা ৮+৮+১২। প্রথম দুইটি পদ পরস্পর মিত্রাকর হইত। প্রথম প্রকারকে লঘু ও দ্বিতীয় প্রকারকে দীর্ঘ ত্রিপদী বলা হইত।

কালক্রমে চরণের এবং চরণের সমবাহুর স্তবকের (stanza) সংগঠনে যত বৈচিত্র্য দেখা দিয়াছে। তবে ১০ মাত্রার অধিক দীর্ঘ পদ এবং ৫ পদের অধিক দীর্ঘ চরণ দেখা যায় না। বর্তমানে ৬ মাত্রার পদের চতুর্লক্ষিক বা ত্রির্লক্ষিক বিলম্বিত লয়ের চরণ খুব প্রচলিত।

বাংলা কাব্যে মিল বা মিত্রাকরের বহুল ব্যবহার হইয়া থাকে। স্তবক-গঠনে মিত্রাকর-ই অকৃত্রিম প্রধান উপাদান। তত্তির চরণের মধ্যেও পদে পদে মিত্রাকর কখনও কখনও থাকে। যেমন,

(দৃ: ২২) শুধু বিধে দুই । ছিল যোর দুই । আর সদি গেছে । বণে

যেখানে শ্লোক বা স্তবক নাই, এমন স্থলেও (যেমন, 'বলাকা'র ছন্দে) ছন্দের অবস্থান নির্দেশ করার জন্য মিত্রাকরের ব্যবহার হয়।

কিন্তু অমিত্রাকর ছন্দও বাংলার বেশ চলে। যদুসেন দত্ত-ই এই ছন্দের প্রচলনের জন্য বিশেষ কৃতিত্বের দাবী করিতে পারেন। তাঁহার অমিত্রাকর ছন্দের আধার ৮+৬ বা পয়ারের চরণ। কিন্তু তিনি এই আধারে ছন্দের সম্পূর্ণ নুতন একটা নীতি প্রয়োগ করিয়াছেন। ছন্দ ও বতির পরস্পর সংযোগের



পরিবর্তে তিনি ইহাদের বি-যোগকেই আশ্রিত বিদ্যাছেন। ফলে, যতির নিয়মানুসারিতার জন্য একটা ঐকান্ত্য থাকিলেও ছেদের অবস্থানের জন্য বৈচিত্র্য-ই প্রধান হইয়া দাঁড়াইয়াছে। দৃঃ ১১ ইহার উদাহরণ।

যথুসুপনের অমিতাকর ছন্দাবলকে যিতাকরের অঙ্ক-ই প্রধান লক্ষণ নয়। কারণ, যিতাকর বলাইলেও ইহার মূল প্রকৃতির পরিবর্তন হয় না। রবীন্দ্রনাথের ‘বসুন্ধরা,’ ‘সন্ধ্যা’ প্রকৃতি কাব্যে যিতাকর থাকিলেও তাহারা সাধারণ যিতাকর হইতে সম্পূর্ণ বিভিন্ন, যথুসুপনের ‘যেমনাদবধ’ প্রকৃতির সহোদরস্থানীর। ঠিক কয় যাত্রার পর ছন্দ থাকিবে সে বিষয়ে এই নূতন প্রকৃতির ছন্দাবলকে কোন যাপা-জোকা নিয়ম নাই—ইহাই এই ছন্দের বিশেষত্ব। সুতরাং এই প্রকৃতির ছন্দাবলকে বলা উচিত অমিতাকর নয়, অমিতাকর।

অমিতাকরের মূল নীতিকে অবলম্বন করিয়াই ‘গৈরিশ’ (গিরিশচন্দ্রের নাটকে বহল-ব্যবহৃত) ছন্দ, ও রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকার ছন্দ’ গৃহীত হইয়াছে।

গৈরিশ ছন্দের উদাহরণ—

(দৃঃ ২০) অতি হল, অতি বল | অতীত কুটিল—৮+৬
 তুমিই তোমার যাত্রা | উপদ্রা কেবল—৮+৬
 তুমি লজ্জাধীন—০+৬
 তোমারে কি লজ্জা দিব—৮+০
 সম তব | মাত্ৰ অপমান—৪+৬

‘বলাকার ছন্দ’র উদাহরণ নিম্নের কয়েকটি পংক্তিতে পাওয়া যাইবে—

(দৃঃ ২১) হীরা মুক্তা বাণিক্যের খটা—০+১০
 যেন পুত্র বিদগ্ধের | ইন্দ্রজাল ইন্দ্রধনুজটা—৮+১০
 দার যদি পুত্র হয়ে থাকে—০+১০
 শুধু থাকে—০
 এক বিপ্লু বরষের জল—০+১০
 কালের কাণোদ তলে | তব সমুদ্র—৮+৬
 এ তাববহল—০

এ সমস্ত ছন্দে ছেদের অবস্থান নির্দিষ্ট নহে, যতির বিষ্ণু দিয়াও কোন নিয়মানুসারিতা নাই। সুতরাং ঐক্যের চেয়ে বৈচিত্র্যেরই আশ্রয়। তবে পদ্যছন্দের পক্ষেই ইহাদের উপকরণ—এবং একটা আদর্শ (archetype)-স্থানীয় পরিণাটীর আভাস সর্বদাই থাকে। ২৩শ দৃষ্টান্তে ১৪ যাত্রার চরণের ও ২৪শ দৃষ্টান্তে



১৮ শাজার চরণের আভাস আছে। 'বলাকার ছন্দ' মিত্রাকরের ব্যবহার হওয়াতে বিভিন্ন পঠনের চরণগুলি সুসংবদ্ধ হইয়াছে।

এগুলির গ্রাম্য ছড়াতে অল্প এক প্রকারের ছন্দোবদ্ধ প্রচলিত ছিল। এগুলিতে ঝালাঘাত বন বন পড়িত, ও নহেত ছিল ৪ + ৪ + ৪ + ৩। দৃ: ২০ ইহার উদাহরণ। এখন এ প্রকার ছন্দোবদ্ধ উচ্চাঙ্গের সাহিত্যেও প্রচলিত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের 'কলিকা,' 'পলাতকা' প্রভৃতি কাব্যে ইহার বহুল ব্যবহার হইয়াছে। বথা,

(দৃ: ২০) আদি বহি | কস নিতের | কালিদাসের | কালে
 নৈবে হতের | কপল রত | নব রত্নের | বালে

Y3EU 1293



দ্বিতীয় ভাগ

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র *

[১] যে ভাবে পদবিন্যাস করিলে বাক্য প্রতিমধুর হয় এবং মনে রসের সঞ্চার হয়, তাহাকে ছন্দঃ বলে।

ব্যাপক অর্থে ধরিলে ছন্দঃ সর্গবিধ অক্ষর কলার লক্ষণ। সঙ্গীত, নৃত্য, চিত্রাঙ্কন প্রভৃতি সমস্ত অক্ষর কলাতেই দেখা যায় যে, বিশেষ বিশেষ রীতি অবলম্বন করিয়া উপকরণগুলির সমাবেশ না করিলে মনে কোনরূপ রসের সঞ্চার হয় না। এই রীতিকেই rhythm বা ছন্দঃ বলা হয়। মাতৃবৈষ্ণব বাক্য-ও বহুল পরিমাণে ছন্দোলক্ষণযুক্ত। সাধারণ কথাব্যবহারেও অনেক সময় অস্বাভাবিক পরিমাণে ছন্দোলক্ষণ দেখা যায়। কখন কখন সুলেখকগণের গদ্য-রচনাতে স্পষ্ট ছন্দোলক্ষণ পুটে চর। কিন্তু পড়েই ছন্দের লক্ষণগুলি সর্বাংশে বহুল পরিমাণে ও স্পষ্টভাবে বর্তমান থাকে। যত্নে গেলে ছন্দই কাব্যের মূল। ছন্দোযুক্ত বাক্য বা পদ্যই কাব্যের বাহন।

এই গ্রন্থে প্রধানতঃ বাংলা পদ্যছন্দের উপাদান ও তাহার রীতির আলোচনা করা হইবে। ছন্দঃ বলিতে এখানে metre বা পদ্যছন্দঃ বুঝিতে হইবে।

[২] যদি ভাষার আভাবিক উচ্চারণ পদ্ধতি অব্যাহত রাখিয়া বিভিন্ন বাক্যাংশ কোন স্পষ্ট সূত্রের আদর্শ + অনুসারে যোজনা করা হয়, তবে সেখানে ছন্দঃ আছে, বলা যাইতে পারে।

সঙ্গীতে অনেক সময় সাধারণ উচ্চারণ-পদ্ধতির ব্যত্যয় করিয়া ভাল ঠিক রাখা হয়, অর্থাৎ ছন্দঃ বজার রাখা হয়। 'একদা এক বাঘের গলার ছাড় ফুটিয়াছিল' এই বাক্যটি লইয়াও গানের কলি রচিত হইয়াছে। কবিতায় এরূপ স্বাধীনতা চলে না।

কোন একটি বিশেষ pattern বা আদর্শ-অনুসারে উপকরণগুলি সংযোজিত

* এই গ্রন্থের পরিশিষ্টে 'বাংলা ছন্দের মূলসূত্র' শীর্ষক অধ্যায়ে ইহাদের অনেকগুলি পুত্রের বিস্তৃত ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে।

+ আদর্শ কথাটি এখানে Pattern অর্থে ব্যবহৃত হইল। সঙ্গী, ছাঁচ, পত্রিকা ইত্যাদি কথাও এরূপেই তাৎপর্য প্রকাশ করে। এই অর্থে দ্বীতীন্দ্রনাথ 'রূপকল্প' শব্দটি ব্যবহার করিয়াছেন।



না হইলে ছন্দোবোধ আসে না। সমস্ত শিরশৃষ্টিতেই আদর্শের প্রভাব দেখা যায়। ঐ আদর্শই আমাদের রসাত্মকত্বের symbol বা বাহ্য প্রতীক। আমাদের সর্ববিধ কার্যের মধ্যে কোন না কোন এক প্রকার আদর্শের প্রভাব দেখা যায় জোড়ায় জোড়ায় জিনিষ রাখা বা ব্যবহার করা, চুই দিক্ সমান করিয়া কোন কিছু তৈয়ার করা—এ সমস্তই আমাদের আদর্শাত্মকত্বের পরিচয় প্রদান করে। এরূপ না করিলে সমস্ত ব্যাপারটা খাপছাড়া ও বিপ্রী বলিয়া বোধ হয়।

উপরে অতি সরল চুই-এক প্রকার আদর্শের উদাহরণ যাত্র দেওয়া হইল। নানারূপ ওটিল রসাত্মকত্বের জন্ত নানারূপ জটিল আদর্শেরও ব্যবহার হইয়া থাকে।

আদর্শের পৌনঃপুনিকতা হইতে ছন্দের উপকরণগুলির মধ্যে এক প্রকার ঐক্য অহুত্ব হয় এবং সে জন্ত তাহাদের ছন্দোবদ্ধ বলা হয়। এই ঐক্যবোধ ছন্দোবোধের ভিত্তিস্থানীয়।

[৩] বাংলা পড়ে পরিমিত কালানন্তরে সমধর্মী বাক্যাংশের যোজনা হইতেই ছন্দোবোধ জন্মে।

নানা ভাবার নানা প্রকৃতির ছন্দ আছে। বাক্যের ধর্ম নানাবিধ। প্রত্যেক ভাবাতেই দেখা যায় যে, জ্ঞাতির প্রকৃতি ও উচ্চারণ-শক্তি অনুসারে এক এক জ্ঞাতির ছন্দঃ বাক্যের এক একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে।

বৈদিক ও প্রাচীন সংস্কৃতে দেখিতে পাই যে অক্ষরের দৈর্ঘ্যই ছন্দের ভিত্তি-স্থানীয়, এবং একটা বিশেষ আদর্শ অনুসারে দ্রুত ও দীর্ঘ অক্ষরের সমাবেশ অবলম্বন করিয়াই ছন্দঃ রচিত হয়।

ইংরাজিতে অক্ষরের স্বাভাবিক গাঙ্গীর্ষ্য বা accent-ই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়। প্রতি চরণে করটি accent, এবং চরণের মধ্যে accented ও unaccented অক্ষরের কি পারস্পর্য্য, ইহার উপরই ছন্দের ভিত্তি।

অর্ধাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃতের অনেক ছন্দ এবং বাংলা ছন্দে দেখিতে পাওয়া যায় যে জিহ্বার সাময়িক বিরতি বা বর্তিই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়। ঠিক কতকগুলি পরে পরে বর্তির আবির্ভাব হইবে, তাহাই এখানে মুখ্য তথ্য। চুই বর্তির মধ্যে কালপরিমাপই বাংলা ছন্দের প্রধান বিচার্য্য বিষয়।

অক্ষর (Syllable)

[৪] ধ্বনিবিজ্ঞানের বক্তে বাক্যের অণু হইতেছে অক্ষর বা syllable। (চলিত বাংলায় অনেক সময় অক্ষর বলিতে এক একটি লিখিত হরক্ বাহ্য



বুঝায়। কিন্তু বাৎপত্তি-হিসাবে অক্ষরের অর্থ syllable, এবং এই অর্থেই ইহা সংস্কৃতে ব্যবহৃত হয়। বাংলাতেও এই অর্থে ইহাকে ব্যবহার করা উচিত।)

অক্ষরকে বিশ্লেষ করিলে এক একটি বিশিষ্ট ধ্বনি (sound, phone) পাওয়া যায়, এই ধ্বনিকে বাক্যের 'পদমাণু' বলা বাইতে পারে। বধা—'কা', 'এক', 'জা', 'পু', 'গো', 'চল'—অক্ষর, 'ক', 'আ', 'এ', 'র', 'ঈ', 'প', 'ল', 'উ', 'গ', 'ঐ', 'চ', 'অ'—ধ্বনি।

বাগ্‌যন্ত্রের অল্পতম প্রয়াসে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয় তাহাই অক্ষর। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে মাত্র একটি করিয়া বরধ্বনি থাকিবেই; তন্নিম্ন বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে দুই একটি ব্যঞ্জনবর্ণও উচ্চারিত হইতে পারে। বরধ্বর্ণের বিনা সাহায্যে ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণ হয় না।*

অক্ষর দুই প্রকার—অরাস্ত (open), ও হলস্ত (closed); অরাস্ত অক্ষর বধা—'না', 'বা', 'দে', 'সে' ইত্যাদি; হলস্ত অক্ষর, বধা—'জল', 'হাত', 'বাঃ' ইত্যাদি।

[৫] ছন্দের আলোচনার সময় উচ্চারণের দিকে সর্বদা লক্ষ্য রাখিতে হইবে। লিখিত হরফ বা বর্ণ এবং অক্ষর এক নহে। তন্নিম্ন ইহাও স্মরণ রাখিতে হইবে যে বাংলার প্রচলিত বর্ণমালা হইতে এই ভাষার সব কয়টি প্রধান ধ্বনির (phoneme-এর) পরিচয় পাওয়া যায় না। অনেক সময় দুইটি লিখিত বরধ্বর্ণ জড়াইয়া মাত্র একটি বরের ধ্বনি পাওয়া যায়। 'বেরিয়ে যাও' এই বাক্যের শেষ শব্দ 'যাও' বাস্তবিক একাক্ষর, শেষের 'ও' ভিন্নরূপে উচ্চারিত হয় না, পূর্বেবর্তী 'আ' ধ্বনির সহিত জড়াইয়া থাকে। কিন্তু 'আমাদের বাড়ী যেও'—এই বাক্যের শেষ শব্দটি দুইটি অক্ষরযুক্ত, কারণ শেষের 'ও' ভিন্নরূপে স্পষ্ট উচ্চারিত হইতেছে।

তন্নিম্ন কখন কখন এক একটি বর লেখার সময় ব্যবহৃত হইলেও পড়ার সময় বাস্তবিক বান যায়। যেমন, কলিকাতা অঞ্চলের উচ্চারণ রীতি অনুসারে 'লাফিরে' এই শব্দটির উচ্চারণ হয় যেন 'লাফ^১িরে'—'লাফো', 'তুই বুঝি মুকিরে মুকিরে দেখিস্'—ইহার উচ্চারণ হয়, 'তুই বুঝি মুকো মুকো দেখিস্'+।

* Soni-rowel-জাতীয় ব্যঞ্জনবর্ণ, বরধ্বর্ণের বিনা সহায়তার উচ্চারিত হইতে পারে বটে, কিন্তু তখন এই একাক্ষরের ব্যঞ্জনবর্ণ syllabic অর্থাৎ অক্ষর-সাধক ও বরধ্বর্ণের সামিল হয়।

† সম্ভবত একাবলী—দীর্ঘবন্ধু বিজ্ঞ।



অধিকন্তু স্বরবর্ণের হ্রস্বতা বা দীর্ঘতা বিবেচনার সময়ও উচ্চারণরীতি স্মরণ রাখিতে হইবে। 'হেবেন' বলিতে গেলে 'হে' অক্ষরটির 'এ' হ্রস্বভাবে উচ্চারিত হয়; কিন্তু কাহাকেও কিছু দূর হইতে ডাকিতে গেলে যখন 'ওহে রমেন' বলিয়া ডাকি, তখন 'ওহে' শব্দের 'হে' দীর্ঘস্বরাস্ত হয়।

তন্নিম্ন, স্বরবর্ণের মধ্যে মৌলিক ও যৌগিক (diphthong) ভেদে দুই জাতি আছে। 'অ, আ, ই (ঈ), উ (ঊ), এ, ও, া' প্রভৃতি মৌলিক স্বর; 'ঐ' যৌগিক-স্বর, কারণ ইহা যান্ত্রিক 'ও' + 'ই' এই দুইটি স্বরের সংযোগে রচিত। তদ্রূপ 'ঔ', 'আই', 'আও' ইত্যাদি যৌগিক স্বর।

যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে হলন্ত অক্ষরেরই সাধিল।

[৬] ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে স্বরের চারিটি ধর্ম—[১] তীব্রতা (pitch)—যদি বহির্গত হইবার সময় কণ্ঠস্থ বাতাসের উপর যে চাপ টান পড়ে, সেই অনুসারে তাহাদের ত্রুত বা মৃদু কল্পন হইতে হয়। যত বেশী টান পড়িলে, ততই ত্রুত কল্পন হইবে এবং স্বরও তত চড়া বা তীব্র হইবে; [২] গাঙ্গুরীয়া (intensity বা loudness)—অক্ষরের উচ্চারণের সময় যত বেশী পরিমাণে বাতাস বায়ু একযোগে বহির্গত হইবে, স্বর তত গম্ভীর হইবে এবং তত দূর হইতে শুষ্কভাবে স্বর প্রতিগোচর হইবে; [৩] স্বরের দৈর্ঘ্য বা কালপরিমাণ (length বা duration)—যতক্ষণ ধরিয়া বায়ুবহর কোন বিশেষ অবস্থানে থাকিয়া কোন অক্ষরের উচ্চারণ করে, তাহার উপরই স্বরের দৈর্ঘ্য নির্ভর করে, [৪] স্বরের 'রঙ' (tone-colour)—যদি স্বরমাত্রের উচ্চারণ কেহ করিতে পারে না, স্বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে অন্তর্গত ধ্বনিরও সৃষ্টি হয় এবং তাহাতেই কাহারও স্বর মিষ্ট, কাহারও স্বর কর্কশ ইত্যাদি বোধ জন্মে; ইহাকেই বলা হয় 'স্বরের রঙ'।

এই চারিটি ধর্মের মধ্যে দৈর্ঘ্য ও গাঙ্গুরীয়া এই দুইটি লইয়াই বাংলা ছন্দের কার্যবান। অবশ্য, কখনো কখনো বলিবার সময় নানা লক্ষণাক্রান্ত অক্ষর-সমষ্টির পরস্পরার উচ্চারণ হইতে থাকে। কিন্তু ছন্দোবোধ, বাক্যের অস্তিত্ব লক্ষণকে উপেক্ষা করিয়া, দুই একটি বিশেষ লক্ষণকেই অবলম্বন করিয়া থাকে। ভিন্ন ভিন্ন ভাবার এ লক্ষণে রীতি বিভিন্ন।

ছেদ, যতি ও পর্ব

[৭] কখনো বলার সময় আমরা অনর্গল বলিয়া যাইতে পারি না; ক্রমক্রমে বাতাস কমিয়া গেলেই ক্রমক্রমে সঙ্কোচন হয়, এবং শারীরিক সামর্থ্য অনুসারে



সই সঙ্কোচের অন্ত কব বা বেশী আয়াস বোধ হয়। সেইজন্য কিছু সময় পরেই কুস্কুসের আত্মারের অন্ত এবং মাঝে মাঝে তৎসঙ্গে পুনশ্চ নিঃশ্বাস গ্রহণের অন্ত বলার বিরতি আবশ্যক হইয়া পড়ে। নিঃশ্বাস গ্রহণের সময় শব্দোচ্চারণ করা যায় না।

এই রকমের বিরতির নাম 'বিলেপন-বতি', বা শুধু ছেদ (breath-pause)। খানিকটা উজ্জ্বল অথবা লেখা বিরেলন করিলে দেখা যাইবে যে, মাঝে মাঝে ছেদ থাকার অন্ত তাহা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত হইয়া আছে। এইরূপ প্রত্যেকটি অংশ এক একটি breath-group বা শ্বাস-বিভাগ, কারণ তাহা একবার বিরতির পর হইতে পুনরায় বিরতি পর্যন্ত এক নিঃশ্বাসে উচ্চারিত অনির সময়টি। এইরূপ বিভিন্ন অংশের মধ্যে একটি করিয়া অনির বিচ্ছেদ-স্থল বা 'ছেদ' আছে। ব্যাকরণ-অনুযায়ী প্রত্যেক sentence বা বাক্যই পূর্ণ একটি শ্বাস-বিভাগ বা কয়েকটি শ্বাস-বিভাগের সময়টি। কখন কখন একটি clause বা খণ্ড-বাক্য পূর্ণ শ্বাস-বিভাগ হয়।

বাক্যের শেষের ছেদ কিছু দীর্ঘ হয়, সে জন্য ইহাকে পূর্ণচ্ছেদ (major breath-pause) বলা যাইতে পারে। বাক্যের মধ্যে কির পড়ার phrase বা অর্থবাচক শব্দ-সমষ্টির মধ্যে লামান্ত একটু ছেদ থাকে, তাহাকে উপচ্ছেদ (minor breath-pause) বলা যায়। পূর্ণচ্ছেদ ও উপচ্ছেদ অনুসারে বৃহত্তর শ্বাস-বিভাগ (major breath-group) ও ক্ষুদ্রতর শ্বাস-বিভাগ (minor breath-group) গঠিত হয়।

ছেদ বা বিচ্ছেদ বৃত্তিকে 'জাব-বতি' (sense-pause)-ও বলা যাইতে পারে। উপচ্ছেদ যেখানে থাকে, সেখানে অর্থবাচক শব্দ-সমষ্টির শেষ হইয়াছে বুঝিতে হইবে; বাক্যের অন্তর কিরূপে করিতে হইবে, উপচ্ছেদ থাকার দরুন তাহা বুঝা যায়—একটি বাক্য অর্থবাচক নানা খণ্ডে বিভক্ত হয়। যেখানে পূর্ণচ্ছেদ থাকে, সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা খটে ও বাক্যের শেষ হয়। এ জন্য phrase ও sentence-কে 'অর্থ-বিভাগ' (sense-group) বলা যাইতে পারে।

লিখন রীতি অনুসারে যেখানে কমা, সেমিকোলন প্রভৃতি চিহ্ন বসান হয়, সেখানে আরই কোন এক প্রকার ছেদ থাকে—হয়, পূর্ণচ্ছেদ, না হয়, উপচ্ছেদ। ব্যাকরণের নিয়মে যেখানে full-stop বা পূর্ণচ্ছেদ পড়ে, ছন্দের নিয়মে সেখানেও major breath-pause বা পূর্ণচ্ছেদ পড়িবে। কিন্তু যেখানে কমা, সেমিকোলন আদি পড়ে না, এমন স্থলেও উপচ্ছেদ পড়ে, এবং যেখানে syntax-এর (অর্থবা



বাক্যবীতিগত) পূর্ণচ্ছেদ নাই, সেখানেও ছন্দের পূর্ণচ্ছেদ পড়িতে পারে।
একটি উদাহরণ দেওয়া যাক :—

রাহগিরি হইতে হিসানর পর্যন্ত * প্রাচীন ভারতবর্ষের * যে দীর্ঘ এক খণ্ডের বধ্যাদিগা *
বেদদূতের মল্যাক্রান্তা হলে * জীবনপ্রোভ প্রবাহিত হইয়া গিয়াছে, * * সেখান হইতে * কেবল
বধ্যকাল বহে, * চিরকালের মতো * আমরা নির্যাসিত হইয়াছি * *। (বেদদূত, রবীন্দ্রনাথ
ঠাকুর)।

উপরের বাক্যটিতে যেখানে একটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, পড়িবার
সময় সেইখানেই একটু থামিতে হয়, সেখানেই একটি উপচ্ছেদ পড়িয়াছে,
এইটুকু না থামিলে কোন্ শব্দের সহিত কোন্ শব্দের অবয়, ঠিক বুঝা যায়
না; এই উপচ্ছেদগুলির দ্বারাই বাক্যটি অর্থবাচক করেকটি খণ্ডে বিভক্ত
হইয়াছে। যেখানে দুইটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ
বুঝিতে হইবে। সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা ও বাক্যের শেষ হইয়াছে; সেখানে
উচ্চারণের দীর্ঘ বিরতি ঘটে এবং সম্পূর্ণ প্রবাস-ত্যাগের পর নূতন করিয়া
থামি গ্রহণ করা হয়।

[৮] যেখানে ছন্দ থাকে, সেখানে সব কয়টি বাগ্‌বস্তাই বিরাম পায়।
এক ছন্দ হইতে অপর ছন্দ পর্যন্ত এক একটি প্রাস-বিভাগের মধ্যে এক রকম
অনর্গল বাগ্‌বস্ত্রের ক্রিয়া চলিতে থাকে। তচ্ছিন্ন বাগ্‌বস্ত্রের ক্রান্তি ঘটে এবং
পুনশ্চ শক্তিসংস্কারের আবশ্যকতা হয়। ছন্দের সময় অবশ্য সমস্ত বাগ্‌বস্ত্রই নূতন
করিয়া শক্তিসংস্কারের অবসর পায়। কিন্তু ছন্দ জাবের অস্থায়ী বলিয়া সব
সময় নিয়মিত ভাবে বা তত নীত্র পড়ে না, অথচ পূর্বে হইতেই জিহ্বার ক্রান্তি
ঘটিতে পারে, এবং বিরামের আবশ্যকতা হইতে পারে। এক এক ধারের যৌক
কয়েকটি অক্ষর উচ্চারণ করার পর পুনশ্চ শক্তিসংস্কারের জন্য জিহ্বা এই বিরামের
আবশ্যকতা বোধ করে। বিরামের পর আবার এক যৌক পুনশ্চ কয়েকটি
অক্ষরের উচ্চারণ করে। এই বিরামগুলিকে বিরাম-যতি বা শুধু যতি নাম
দেওয়া হইতে পারে। যেখানে যতির অবস্থান, সেখানে একটি impulse বা
যৌকের শেষ; এবং তাহার পরে আর একটি যৌকের আরম্ভ।

অবশ্য অনেক সময়ই ছন্দ ও যতি এক সঙ্গে পড়ে। কিন্তু সর্বদাই একত্র
হয় না। যখন যতির সহিত ছন্দের সংযোগ নাই হয়, তখন যতি-পতনের সময়
ধ্বনির প্রবাহ অব্যাহত থাকে; শুধু জিহ্বার ক্রিয়া থাকে না, এবং স্বর একটা
drawl বা দীর্ঘ টানে পর্য্যবসিত হয়। আবার জিহ্বা যখন impulse বা যৌকের



বেগে চলিতে থাকে, তখনও সহসা ছন্দ পড়িয়া থাকে; তখন মূহুর্তের জন্য ধ্বনি শুক হয়, কিন্তু জিহ্বা বিশ্রাম গ্রহণ করে না, যৌকেরও শেষ হয় না, এবং ছন্দের পর যখন ধ্বনিপ্রবাহ চলে, তখন আবার নূতন যৌকের আরম্ভ হয় না।

[৯] যতির অবস্থান হইতেই বাংলা ছন্দের ঐক্যবোধ জন্মে। পরিমিত কালানুসারে কোন আদর্শ অনুসারে যতি পড়িবেই। ছন্দ *measure* বা অর্থ অনুসারে পড়ে; সুতরাং ইহার দ্বারা পদ্য অর্থানুযায়ী অংশে বিভক্ত হয়। জিহ্বার সামর্থ্যানুসারে যতি পড়ে। ইহার দ্বারা পদ্য পরিমিত ছন্দোবিভাগে বিভক্ত হয়। প্রত্যেক ছন্দোবিভাগ বাগ্‌বস্তুর এক এক ধারের যৌকের মাত্রানুসারে হইয়া থাকে। এই যৌকের মাত্রাই বাংলার ছন্দোবিভাগের ঐক্যের লক্ষণ।

বাংলা শব্দে এক একটি ছন্দোবিভাগের নাম পর্ব (measure বা bar)। পরিমিত মাত্রার পর্ব দিয়াই বাংলা ছন্দ গঠিত হয়। এক এক ধারের যৌকে ক্রান্তিবোধ বা বিরামের আবশ্যিকতা বোধ না হওয়া পর্যন্ত যতটা উচ্চারণ করা যায়, তাহারই নাম পর্ব। পর্বই বাংলা ছন্দের উপকরণ।

পর্বের সহিত পর্ব গ্রথিত করিয়াই ছন্দের মাল্য রচনা করা হয়। পর্বের মাত্রাসংখ্যা হইতেই ছন্দের চাল বোঝা যায়। পর্বের দৈর্ঘ্য (অর্থাৎ মাত্রাসংখ্যা) ঠিক রাখিয়া নানাভাবে চরণ ও স্তবক (stanza) গঠন করিলেও ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে, কিন্তু যদি পর্বের দৈর্ঘ্যের হিসাবে পরমিল হয়, তবে চরণের দৈর্ঘ্য বা স্তবক-গঠনের রীতির দ্বারা ছন্দের ঐক্য বজায় রাখা হইবে না। *

তুমি আজ মোর জীবন মরণ হরণ করি—

এই চরণটিতে মোট সাতের মাত্রা।

সকল বেলা কাটির পেল বিকাল নাহি যায়—

এই চরণটিতেও সাতের মাত্রা। কিন্তু এই দুইটি চরণে মোট মাত্রাসংখ্যা সমান

* কেবল অমিত্যকর ছন্দ—যেখানে বৈচিত্র্যের দিকেই ঝোঁক বেশী সেই ক্ষেত্রে—ইহার ব্যতিক্রম কখনও কখনও দেখা যায়—

...বসন্তকে পড়িবে করি। — তারি মাঝে বাব অভিসারে

তার কাজে। — জীবন সর্ববধন। অপরিহাতি ধারে ..

(এবার কিরাও মোরে, রবীন্দ্রনাথ)



হইলেও তাহাদিগকে এক গোত্রে কেনা যাইবে না, এই দুইটি চরণ একই স্বরকে হান পাইবে না। কারণ, ইহাদের চাল ভিন্ন। এই পার্থক্যের স্বরূপ বোঝা যায় চরণের উপকরণস্থানীয় শব্দের দ্বারা হইতে।

প্রথম চরণটিতে মূল শব্দ ছয় যাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

তুনি আছ মোর | জীবন ধরণ | ধরণ করি। (—৩+৩+৩)

দ্বিতীয় চরণটিতে মূল শব্দ পাঁচ যাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

সকল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকাল বাহি | বার। (—৩+৩+৩+২)

ছয় যাত্রার ও পাঁচ যাত্রার শব্দের ছন্দোত্তম সম্পূর্ণ পৃথক্। এই পার্থক্যের ক্ষমতাই উক্ত চরণ দুইটির ছন্দ সম্পূর্ণ বিভিন্ন প্রকৃতির বলিয়া মনে হয়।

ছেদ যেমন ছই রকম, বসতিও সেইরূপ যাত্রাভেদে ছই রকম—অর্ধবসতি ও পূর্ণবসতি। কৃত্তকর ছন্দোবিভাগ বা শব্দের পরে অর্ধবসতি, এবং মুহূর্তকর ছন্দোবিভাগ বা চরণের পরে পূর্ণবসতি থাকে।

[১০] বাংলা কবিতায় অনেক ক্ষেত্রেই উপছেদ ও অর্ধবসতি এবং পূর্ণছেদ ও পূর্ণবসতি অবিকল মিলিয়া যায়। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। সময়ে সময়ে ছেদ ছন্দোবিভাগের মাঝে পড়িয়া ছন্দের একটানা প্রোত্তের মধ্যে বিচিত্র আন্দোলন সৃষ্টি করে।

নিম্নের কয়েকটি দৃষ্টান্ত হইতে ছেদ ও বসতির প্রকৃতি প্রতীত হইবে—

([•] ও [• •], এই ছই সংকেতদ্বারা উপছেদ ও পূর্ণছেদ নির্দেশ করিয়াছি, এবং [|] [|] এই সংকেতদ্বারা অর্ধবসতি ও পূর্ণবসতি নির্দেশ করিতেছি।)

উপরীয়ে বিজাসিল • | উপরী পাটনী • •

একা ঘেঁষি কুলবধু • | কে বট আপনি • • ॥ (অন্নদাচরণ, ভারতচন্দ্র)

গগন জলাটে • | চূর্ণকার মেঘ • |

তরে তরে তরে কুটে • • ॥

কিরণ বাধিয়া • | লগনে উড়িয়া • |

বিপ্লবে বেড়ার কুটে • • (আশাকানন, হেমচন্দ্র)

আদি ঘনি | অর নিভেম • | কালিগানের | কালে • • ॥

দৈবে হতেম | বশম রত্ন • | মনরত্নের | মালে • • ॥

(সেকাল, রবীন্দ্রনাথ)



আর ভাবটাও তা | ছাড়া * মোটে | কৈকে না * বর | খাড়া * *
 আর—ভাবের সাপার | লাঠি মারলেও * | ঘের নাচকা সে | সাড়া * *
 সে—হাজার-ই পা | জুলাই, * পোকে | হাজার-ই দিই | চাড়া : * * ॥

(হাসির গান, দ্বিজেন্দ্রলাল)

একাকিনী নোকাবুলা | অনেক কাননে
 কামেন রাখববালা * | আবার কুটীরে ॥
 নীরবে : * * দুরন্ত চেড়ী | সীতারে কাড়িয়া
 ফেরে দূরে, * বহু মনে | উৎসব কৌতুকে : * *

(বেখনাথবন কাব্য, মধুসূদন)

গ্রামে গ্রামে সেই বার্তা | বট' গেল ক্রমে *
 মৈত্র বহানর বাবে | সাগর সন্মমে * ॥
 তীর্থরাম লালি' : * * | সন্ন্যাস গেল কুটি'
 কত বালবৃদ্ধ বহনারী, * | নৌকা দুটি
 প্রস্তুত হইল বাটে : * *

(বেবতার গ্রাম, দ্বীপ্রনাথ)

পর্ব (Bar) ও পর্বাক্স (Beat)

[১১] ইতিপূর্বে বলা হইয়াছে যে, বাংলা ছন্দ কয়েকটি পর্ব (অর্থাৎ এক এক কোঁকে উচ্চারিত বাক্যাংশ) লইয়া গঠিত হয়। ছন্দোন্নয়ন করিতে হইলে সমান মাপের, বা কোন নিম্ন অংশসারে পরিমিত মাপের, পর্ব ব্যবহার করিতে হইবে। পূর্বের ১ম, ২য়, ৩য়, ৪র্থ দৃষ্টান্তে সমান মাপের পর্বই গ্রাহ্য ব্যবহার করা হইয়াছে, কেবল ১ম, ৩য়, ৪র্থ দৃষ্টান্তে প্রতি পংক্তির শেষে সেখানে পূর্ণচ্ছেদ আছে, সেখানে পর্বটি ঊর্ধ্ব ছোট হইয়াছে, এবং ২য় দৃষ্টান্তে পূর্ণচ্ছেদের পূর্বের পর্বটি ঊর্ধ্ব বড় হইয়াছে।

সাধারণতঃ পর্ব মাতেই কয়েকটি শব্দের সমষ্টি। শব্দ বলিতে মূল শব্দ বা বিভক্তি বা উপসর্গ ইত্যাদি বুঝিতে হইবে। এরূপ কয়েকটি শব্দ লইয়া একটি বৃহত্তর পদ গঠিত হইলেও, ছন্দের বিভাগের সময় প্রত্যেকটি গোটা শব্দকে বিভিন্ন ধরিতে হইবে। 'গুলি', 'বারা', 'হইতে' ইত্যাদি সমস্ত বিভক্তি, মাপে ও ব্যবহারে, শব্দের অনুরূপ তাহাদিগকেও ছন্দের হিসাবে





এক একটি শব্দ বলিয়া গণ্য করিতে হইবে। এই শব্দই বাংলা উচ্চারণের ভিত্তিস্থানীয়।

প্রত্যেকটি পদ্ব দুইটি বা তিনটি পদ্বাক্ষের সমষ্টি। * ১ম দৃষ্টান্তে 'একা দেখি কুলবধু' এই পদ্বটিতে 'একা দেখি' ও 'কুলবধু' এই দুইটি পদ্বাক্ষ আছে। সাধারণতঃ এক একটি পদ্বাক্ষ ও, হয়, একটি মূল শব্দ, না হয়, কয়েকটি মূল শব্দের সমষ্টি। (পদ্বাক্ষের বিভাগ দেখাইবার জন্য [:] চিহ্ন ব্যবহৃত হইবে।)

[১২] পূর্ব স্বরের গাঙ্গীর্থ্যের কথা বলা হইয়াছে। কথা বলিবার সময় বলাবলি সব কথাটি অক্ষর সমান গাঙ্গীর্থ্য সহকারে উচ্চারণ করা যায় না। গাঙ্গীর্থ্যের হাস-বৃদ্ধি হওয়াই নিয়ম। সাধারণ বাংলা উচ্চারণে প্রতি শব্দের প্রথমে স্বরের গাঙ্গীর্থ্য কিছু বেশী হয়, শব্দের শেষে কিছু কম হয়। প্রত্যেকটি পদ্বাক্ষের প্রথমেও স্বরগাঙ্গীর্থ্য বেশী, শেষে কিছু কম। যদি একই পদ্বাক্ষের মধ্যে একাধিক শব্দ থাকে, তবে প্রথম শব্দ অপেক্ষা পরবর্তী শব্দের গাঙ্গীর্থ্য কম হয়; পদ্বাক্ষের প্রথম চইতে গাঙ্গীর্থ্য একটু একটু ক্রিয়া ক্রমিতে থাকে, পদ্বাক্ষের শেষে সর্বাশেষ কম হয়। পরবর্তী পদ্বাক্ষ আরম্ভ হইবার সময় পুনশ্চ গাঙ্গীর্থ্য বাড়িয়া যায়। এইরূপে স্বর-গাঙ্গীর্থ্যের বৃদ্ধি অনুসারে পদ্বাক্ষ বিভাগ করা যায়। 'একা দেখি কুলবধু' এইটি পড়িতে গেলে 'এ' উচ্চারণের সময় বাগ্যন্তের impulse বা কোঁকের আরম্ভ হয় এবং পদ্ব ও আরম্ভ হয়। সেই সময়ে স্বরের বেটুকু গাঙ্গীর্থ্য তাহা ক্রমশঃ ক্রমিতে ক্রমিতে 'খি' উচ্চারণের সময় সর্বাশেষ কম হয়, তাহার পর 'কু' উচ্চারণের সময় আবার স্বরের গাঙ্গীর্থ্য বাড়িয়া 'ধু' উচ্চারণের সময় সর্বাশেষ কম হয়। সেই সময়ে উচ্চারণ-প্রবাসের কথকিং বিরতি ঘটে, নতুন কোঁকের অস্ত্র নতুন করিয়া শক্তি-সঞ্চার আবশ্যক হয়। সুতরাং ঐখানে পদ্বেরও শেষ হয়।

* কিন্তু শুধু দুই আর তিন কেন? এই প্রশ্নের উত্তর দিতে হইলে বোধ হয় গণিতের দার্শনিক তত্ত্ব, বা বিস্ময়বস্তুর সংকেত হিসাবে গণিতের মূল্য, ইত্যাদি জটিল তথ্যের আলোচনা করিতে হয়। সৃষ্টির মূলতত্ত্বের বিকাশ করিতে দিগা আমরা লড় ও চৈতন্য, প্রকৃতি ও পুরুষ—এইরূপ দুইটি ভাগ, কিংবা কোন একটা Trinity—বেসন ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর—এইরূপ তিনটি ভাগ করি কেন? আমাদের শব্দে শুধু এইটুকু জানাই বখেই যে গণিতে ২ আর ৩-কে প্রাথমিক জোড় ও বিজোড় সংখ্যা বলা হয়, এবং তাহা হইতেই যে সমস্ত সংখ্যার উৎপত্তি তাহা স্বীকার করা হয়। এইরূপ কোন দার্শনিক তত্ত্বের সাহায্যে হস্তোবিজ্ঞানে ২ আর ৩-এর গুরুত্ব ব্যাখ্যা করা যায়।



কিন্তু স্বাভাবিক বা একটা অতিরিক্ত ছোব দিয়া যখন কবিতা পাঠ করা যায়, তখন স্বরগান্ধীর্যের বুদ্ধি শব্দের প্রথমে না হইয়া শেষেও হইতে পারে—

‘খেণার যবে | তরুণ যুগল | পাগল হ’রে | বেড়ায়’

এইটি পাঠ করিতে গেলে দেখা যায়, রেফ চিহ্নিত অক্ষরগুলি শব্দের শেষে অবস্থিত হওয়া সত্ত্বেও স্বাভাবিকতার প্রভাবে ঐ ঐ অক্ষরে স্বরগান্ধীর্যের হাস না হইয়া বুদ্ধি হইয়াছে

তুইটি বা তিনটি পর্যায় হইয়া একটি পর্যায় গঠিত হওয়ার স্বর-গান্ধীর্যের হাস-বুদ্ধির জন্ত পর্যায় মধ্যে একরূপ স্পন্দন অনুভূত হয়, এই স্পন্দনটুকু ছন্দের প্রাণ। এই স্পন্দন থাকার জন্ত পর্যায় কাব্যের উপকরণ এবং ভাবপ্রকাশের বাহন হইয়াছে, এবং প্রবণমাত্র মনে আবেগের উৎপাদন ও রসের সৃষ্টি আনিয়ন করে।

মাত্রা (Mora)

[১৩] বাংলা ছন্দের সমস্ত হিসাব চলে মাত্রা অনুসারে। মাত্রার মূল ভাষ্যপর্য্য duration বা কালপরিমাণ। এক একটি অক্ষরের উচ্চারণে কি পরিমাণ সময় লাগে তদনুসারে মাত্রা স্থির করা হয়। কিন্তু মাত্রার এই মূল ভাষ্যপর্য্য হইলেও সঙ্গত এবং সঙ্গতিবিশেষ যে তৎ কাল-পরিমাণ অনুসারে মাত্রার হিসাব করা হয়, তাহা নহে। স্বাভাবিক, উচ্চারণের সময় বিভিন্ন অক্ষরের কালপরিমাণের নানাক্রম বৈলক্ষণ্য হইয়া থাকে। কিন্তু ছন্দের মাত্রার হিসাবের সময়ে প্রতি অক্ষরের কালপরিমাণের দৃষ্ট বিচার করা হয় না। সাধারণতঃ দুই বা একমাত্রার এবং দীর্ঘ বা ছুইমাত্রার—এই দুই শ্রেণীর অক্ষর গণনা করা হয়। কখন কখন তিনমাত্রার অক্ষরও স্বীকার করা হয়। কিন্তু সব দীর্ঘ বা দুই অক্ষরের কালপরিমাণ যে এক, কিংবা দীর্ঘ অক্ষর মাত্রেরই উচ্চারণে যে দুই অক্ষরের ঠিক বিস্তৃত সময় লাগে, তাহা নহে। নান্য কারণে কোন কোন অক্ষরকে অন্তরাপের অক্ষর অপেক্ষা বড় বলিয়া বোধ হয়; তখন তাহাকে বলা হয় দীর্ঘ, এবং তাহার অনুপাতে অন্তরাপের অক্ষরকে বলা হয় দুই।

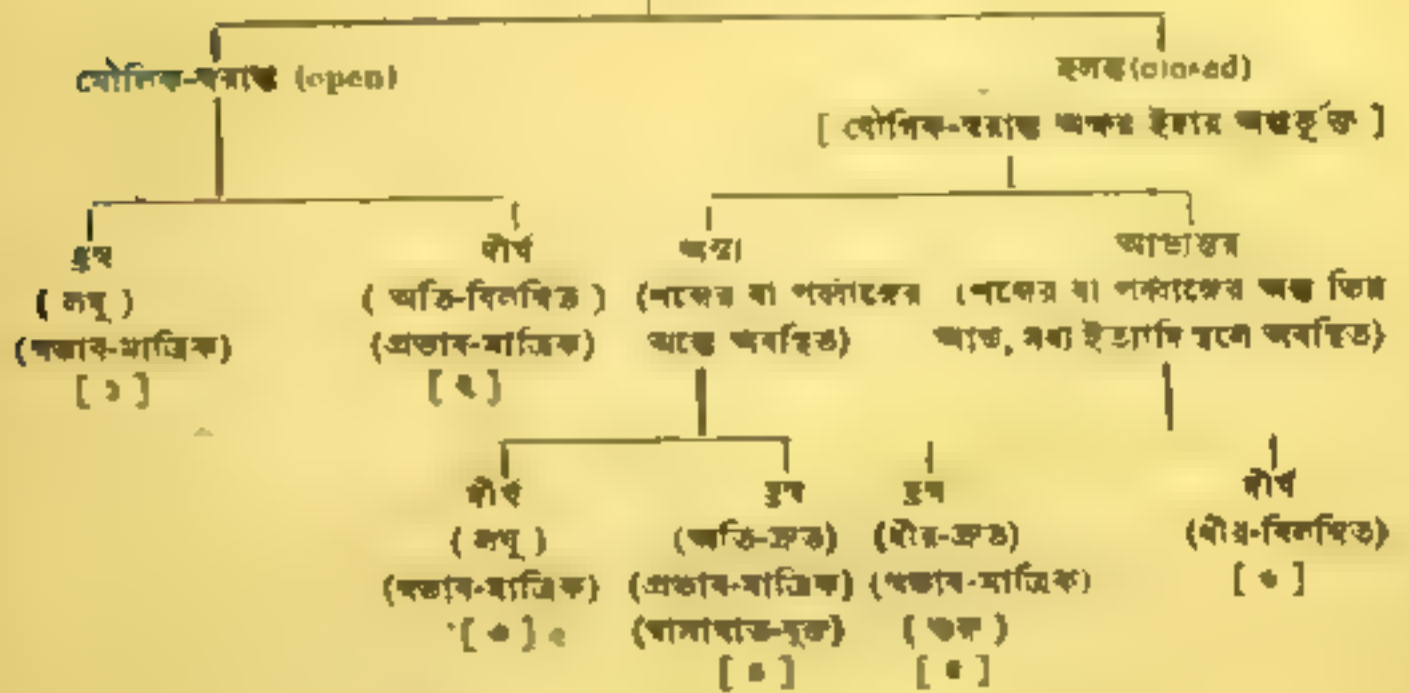
সংস্কৃত প্রকৃতি ভাষায় কোন অক্ষরের মাত্রা কত হইবে, তাহা নিশ্চিত বিধি আছে। কিন্তু বাংলায় তত বীধা-ধরা নিয়ম নাই। অক্ষরের অবস্থান, ছন্দের প্রকৃতি ইত্যাদি অনুসারে অনেক সময় মাত্রা স্থির হয়। যদিও ছন্দে সাধারণ উচ্চারণের রীতির বিশেষ ব্যত্যয় করা চলে না, তথাচ ছন্দের খাতিরে



একটু আধটু পরিবর্তন করা চলে। আর, মাত্রাংশ দিক্ দিয়া বাংলা উচ্চারণের রীতিও একেবারে বাঁধা-বরা নয়। বাহ্যি হঠক, কোনরূপ-সন্দেহ বা অনিশ্চিততার ক্ষেত্রে ছন্দের আদর্শ (pattern) অনুসারেই শেষ পর্য্যন্ত অক্ষরের মাত্রা স্থির করিতে হয়।

[১৪] মাত্রা বিচারের জন্য বাংলা অক্ষরের এইরূপ শ্রেণীবিভাগ করা বাইতে পারে :—

বাংলা অক্ষর (Syllable)



নিম্নে ইহাদের উদাহরণ দেওয়া হইল :

“ইন্দ্রের পুত্রবধ। অধবর্ণে ধরে চলে আসে।”

এই চরণে ‘ঈ’ ‘শা’ ‘বে’ ‘সে’ ইত্যাদি (১) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এইরূপ অক্ষর স্বতাবতঃ ব্রহ্ম, সুতরাং ইহাদের স্বতাব-মাত্রিক বলা বাইতে পারে। উচ্চারণের সময়ে বাগ্‌বন্ধের বিশেষ কোন প্রয়াস হয় না বলিয়া ইহাদের “লঘু” বলা বাইতে পারে।

ঐ চরণে “নের”, “মেঘ” ইত্যাদি (৩) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। স্বাভাবিক উচ্চারণ-পদ্ধতি অনুসারে ইহারা দীর্ঘ, সুতরাং ইহাদেরও স্বতাব-মাত্রিক বলা যায়। এক্ষণে অক্ষর উচ্চারণের অন্তঃ বাগ্‌বন্ধের কোন বিশেষ প্রয়াস হয় না, সুতরাং ইহাদেরও “লঘু” বলা যায়।



- এই চরণে ‘পূজ’ শব্দের ‘পূজ্’, ‘অজ’ শব্দের ‘অন্’, (৫) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত।
 • এই সব স্থলে বর্ধাৰ্থ যুক্তাক্ষরের সৃষ্টি হইয়াছে, কারণ ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত এখানে আছে। একটি অক্ষরের ধ্বনি অব্যবহিত পরবর্তী অক্ষরের ধ্বনির সহিত মিশিয়াছে। সাধারণ উচ্চারণরীতি অনুসারে ইহারা দুই। সুতরাং ইহাদেরও স্বভাব-মাত্রিক বলা যায়। কিন্তু ইহাদের উচ্চারণের ক্ষুদ্র বাগবন্ধের একটু বিশেষ প্রয়াস আবশ্যিক। এমনকি ইহাদের গুরু বলা যাইতে পারে। লঘু অক্ষরের বক্ত ইহাদের সমৃদ্ধ ব্যবহার করা যায় না, কতকগুলি বিধিনিষেধ মানিয়া চলিতে হয়। (এই বিধিনিষেধগুলি পরে উল্লেখ করা হইবে।)

“অন-গণ-মন-অধি- | -মাতক জর হে | ভারত-জাগ্য-বি- | -মাতা”

এই চরণটিতে ‘না’, ‘হে’, ‘জা’, ‘ধা’, ‘তা’—(২) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এইরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ দীর্ঘ নহে, অতিরিক্ত একটা টানের প্রভাবে ইহারা দীর্ঘ হয়। অরাস্ত অক্ষরের স্বাভাবিক মাত্রার প্রসারণ হয় বলিয়া ইহাদের ‘প্রসার-দীর্ঘ’ বলা যায়। অতিরিক্ত একটা প্রভাবের দ্বারা ইহাদের মাত্রা নিরূপিত হয় বলিয়া ইহাদের ‘প্রভাব-মাত্রিক’ বলা যাইতে পারে।

“এ কি কোতুক | করিহ নিত্য | ওগো কোতুক- | মরি”

এই চরণটিতে ‘কো’, ‘নিত্য’ শব্দের ‘নিত্’ (৩) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এই সব স্থলে যুক্তবর্ণের ব্যবহার থাকিলেও বর্ধাৰ্থ যুক্তাক্ষর বা ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত নাই। ‘নিত্য’ শব্দের ‘নিত্’ ও ‘ত্যা’ এই দুইটি অক্ষরের ধ্বনির মধ্যে একটু ফাঁক (space) আছে। এরূপ অক্ষরের উচ্চারণ খুব সাধারণতঃ হয় না বটে, কিন্তু বাগবন্ধের কোন প্রয়াস হয় না বলিয়া এইরূপ উচ্চারণের প্রতি একটা প্রবণতা আমাদের আছে।

“বেশে বেশে | বেলে বেড়ার | কেউ করে না | মানা”

এই চরণটিতে ‘ডাঃ’, ‘কেউ’, (৪) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ দুই নহে, কেবল অতিরিক্ত বাসাবাতের (stress) প্রভাবে ইহাদের মাত্রার সঙ্কোচন হয়। সুতরাং ইহাদিগকে ‘সঙ্কোচ-দুই’ বলা যায়। একটা বিশেষ প্রভাবের দ্বারা ইহাদের মাত্রা নিরূপিত হয় বলিয়া ইহাদেরও ‘প্রভাবমাত্রিক’ বলা যাইতে পারে।

বাংলায় যে স্বাভাবিক উচ্চারণরীতি প্রচলিত, সাধারণতঃ গণ্ডে আমরা ঐরূপ উচ্চারণ করিয়া থাকি, তদনুসারে (১), (৩) ও (৫) এই কয় শ্রেণীর অক্ষরই



শাওয়া বার। হ্রস্বঃ ইহাদের প্রতাবমাত্রিক বলা হইয়াছে। পরাব্রজাতীর .
ছন্দোবন্ধে সমস্ত অক্ষরই প্রারম্ভঃ প্রতাবমাত্রিক হয়। কদাচ অস্তথাঃ দেখা-
বার। উদাহরণ পরবর্তী অধ্যায়ে দেওয়া হইয়াছে। লক্ষ্য করিতে হইবে যে
(৫) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণ স্বাভাবিক হইলেও একটু আয়াস-সাধা বা গুরু।
প্রতাবমাত্রিক ছাড়া অস্তান্ত অক্ষর,—অর্থাৎ (২), (৪), (৬) শ্রেণীর অক্ষরকে
কৃত্রিমমাত্রিক বলা বাইতে পারে।

(১) ও (৩) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণের ক্ষত বাগ্‌বয়ের বিশেষ কোন আয়াস
আবশ্যক হয় না। এইরূপ অক্ষরের উচ্চারণের ক্ষত সর্বদাই একটা স্বাভাবিক
প্রবৃত্তি থাকে। ইহাদের এইরূপ লঘু নাম দেওয়া হইয়াছে।

(২) ও (৪) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণ কেবলমাত্র একটা বিশেষ প্রত্যাবের
অনুগত হয়। মাত্রার পার্থক্য থাকিলেও উভয়ই সাধারণ উচ্চারণের ব্যক্তিচরী
বলিয়া তাহাদের প্রতাবমাত্রিক বলিয়া এক বিশিষ্ট শ্রেণীতে ফেলা যায়।
ইহাদের ব্যবহার অতি সতর্কতার সহিত করিতে হয়।*

[১৪ক] একটি হ্রস্ব অথবা হ্রস্বব্রহ্ম অক্ষর উচ্চারণ করিতে যে সময়
লাগে, তাহাই এক মাত্রার পরিমাণ। এক একটি দীর্ঘ অক্ষরকে দুই মাত্রার
সমান বলিয়া ধরা হয়।

সাধারণতঃ হ্রস্বাক্ষর-নির্দেশের ক্ষত অক্ষরের উপর [—] চিহ্ন, এবং দীর্ঘাক্ষর-
নির্দেশের ক্ষত অক্ষরের উপর [—] চিহ্ন ব্যবহৃত হইবে। সময়ে সময়ে বাংলা
ছন্দে অক্ষরের বিশেষ প্রকৃতি বুঝাইবার ক্ষত অক্ষরের উপর (•) চিহ্নদ্বারা ব্রহ্ম
হ্রস্বাক্ষর, (||) চিহ্নদ্বারা ব্রহ্ম দীর্ঘ অক্ষর, (—) চিহ্নদ্বারা গুরু অক্ষর, (')
চিহ্নদ্বারা স্বাভাবিকব্রহ্ম অক্ষর, (—) চিহ্নদ্বারা আভ্যন্তর হলত দীর্ঘ অক্ষর, এবং
(:) চিহ্নদ্বারা অন্ত্য হলত দীর্ঘ অক্ষর নির্দেশ করা হইবে। এই চিহ্নগুলি দ্বারা
আমরা উক্ত চরণগুলিতে এইভাবে অক্ষরের মাত্রা জ্ঞান করিতে পারি।

* সংক্ষেপে সকল হ্রস্ব অক্ষর-ই লঘু ও সকল দীর্ঘ অক্ষর-ই গুরু বলিয়া পরিগণিত হয়। সংক্ষেপে
উচ্চারণের বৈশিষ্ট্যের ক্ষত সংক্ষেপে ছন্দে হ্রস্ব ও লঘু, দীর্ঘ ও গুরু সমার্থক হইয়া পড়িয়াছে।
কিন্তু বাংলার উচ্চারণের পদ্ধতি অন্তরূপ, হ্রস্বঃ সকল হ্রস্ব অক্ষর-ই লঘু ও সকল দীর্ঘ অক্ষর-ই
গুরু এরূপ বলা যায় না। আসলে হ্রস্ব (short) ও লঘু (light)—এই দুইটি শব্দের প্রত্যয় এক
নহে; দীর্ঘ (long) ও গুরু (heavy)—এই দুইটি শব্দেরও প্রত্যয় বিভিন্ন। হ্রস্ব ও দীর্ঘ—অক্ষরের
কাল-পরিমাণ নির্দেশ করে; লঘু ও গুরু—অক্ষরের তার অর্থাৎ উচ্চারণের আয়াস নির্দেশ করে।



— : — : —
 চিনানের পুঞ্জসেধ | অকবণে ধেরে চলে আসে
 || — || —
 মন-গণ-মন-অধি- | নারক কর রে | ভারত ভাঙ্গা-বি- | খাতা
 . . — —
 একি কৌতুক | করিছ নিচ্য | গুণে কৌতুক- | মরি

[১৪খ] অক্ষরের এবংবিধ মাত্রাভেদ ঘটে উচ্চারণের আপেক্ষিক গতির (speed, tempo) পার্থক্য অনুসারে। গতি তিন প্রকার—ক্রম, মধ্য, বিলম্বিত। মধ্য গতিতে উচ্চারণ আমাদের শব্দে স্বাভাবিক ও অভ্যস্ত। লঘু অক্ষরের উচ্চারণ হয় মধ্য গতিতে। বধন বাসাঘাত পড়ে, তখন গতি হয় অতিক্রম। গুরু অক্ষরের উচ্চারণের গতি ধীরক্রম, অর্থাৎ মধ্য ও অতিক্রমের মাঝামাঝি। বরাস্ত অক্ষর বধন দীর্ঘ উচ্চারিত হয়, তখন তাহার গতি অতিবিলম্বিত। আভ্যন্তর হলন্ত অক্ষর বধন দীর্ঘ উচ্চারিত হয়, তখন তাহার গতি ধীরবিলম্বিত, অর্থাৎ, মধ্য ও অতিবিলম্বিতের মাঝামাঝি।

সুতরাং গতি অনুসারে অক্ষরের এইরূপ শ্রেণী-বিভাগ করা যায় :—

অতিক্রম = অন্ত্য হলন্ত ব্রহ্ম ['] (বাসাঘাতযুক্ত) (প্রভাবমাত্রিক)

ধীরক্রম = আভ্যন্তর . . [—] (গুরু)

মধ্য { = বরাস্ত . [•] } (লঘু) } স্বভাবমাত্রিক
 = অন্ত্য হলন্ত দীর্ঘ [:] }

ধীরবিলম্বিত = আভ্যন্তর . . [—]

অতিবিলম্বিত = বরাস্ত . [||] (প্রভাবমাত্রিক)

স্বভাবমাত্রিক অক্ষর লঘু ও গুরু ভেদে দুই প্রকার; এবং প্রভাবমাত্রিক অক্ষর অতিক্রম ও অতিবিলম্বিত ভেদে দুই প্রকার।

ক্রম ও বিলম্বিত গতি পরস্পরের বিপরীত।

মাত্রা-পদ্ধতি

[১৫] (ক) কোন পদ্যবর্ত্তে একাধিক প্রভাবমাত্রিক অক্ষর থাকিবে না।

প্রভাবমাত্রিক অক্ষর সাধারণ উচ্চারণের ব্যতিক্রম। একই পদ্যবর্ত্তের মধ্যে একাধিক এবংবিধ অক্ষরের ব্যবহার আমাদের উচ্চারণ-পদ্ধতির একান্ত বিরোধী।



সুতরাং যে পক্ষাঙ্গে একটি অতিদ্রুত (বাসাবাতদ্রুত) অক্ষর থাকে, তাহার আর কোন অক্ষর অতিদ্রুত বা অতিবিলম্বিত হইবে না। এবং যে পক্ষাঙ্গে একটি অতিবিলম্বিত অক্ষর থাকে, তাহার আর কোন অক্ষর অতিদ্রুত বা অতিবিলম্বিত হইবে না।

(খ) কোন প্রস্তাবমাত্রিক অক্ষরের সহিত বিপরীত গতির অক্ষর একই পক্ষাঙ্গে ব্যবহৃত হইবে না।

সুতরাং যে পক্ষাঙ্গে অতিদ্রুত (বাসাবাতদ্রুত) অক্ষর আছে, সে পক্ষাঙ্গে দীর্ঘবিলম্বিত বা অতিবিলম্বিত অক্ষর থাকিবে না, এবং যে পক্ষাঙ্গে অতিবিলম্বিত অক্ষর আছে সে পক্ষাঙ্গে দীর্ঘদ্রুত (শুক) বা অতিদ্রুত (বাসাবাতদ্রুত) অক্ষর ব্যবহৃত হইবে না।

(গ) লঘু অক্ষরের ব্যবহার সম্বন্ধে কোন নিষেধ নাই। ইহা সর্বদা শু সর্বত্র ব্যবহৃত হইতে পারে।

উচ্চারণের এই করটি মূল নীতি অরণ রাখিলে দেখা যাইবে যে পাঁচ প্রকার বিভিন্ন গতির অক্ষরের সর্ববিধ সমাবেশ ছন্দে চলিতে পারে না, মাত্র কয়েক প্রকার সমাবেশই চলিতে পারে।

গণিতের হিসাবে নিম্নোক্ত ১৫টি সমাবেশ সম্ভব—

- | | | | |
|------|--------------------|----------------------|---|
| (১) | অতিদ্রুত | + অতিদ্রুত | × |
| (২) | " | + দীর্ঘদ্রুত (শুক) | |
| (৩) | " | + লঘু | |
| (৪) | " | + দীর্ঘবিলম্বিত | × |
| (৫) | " | + অতিবিলম্বিত | × |
| (৬) | দীর্ঘদ্রুত (শুক) | + দীর্ঘদ্রুত (শুক) | |
| (৭) | " | + লঘু | |
| (৮) | " | + দীর্ঘবিলম্বিত | |
| (৯) | " | + অতিবিলম্বিত | × |
| (১০) | লঘু + লঘু | | |
| (১১) | " + দীর্ঘবিলম্বিত | | |
| (১২) | " + অতিবিলম্বিত | | |



- (১৩) বীরবিলম্বিত + বীরবিলম্বিত
 (১৪) " + অতিবিলম্বিত
 (১৫) অতিবিলম্বিত + অতিবিলম্বিত X

পূর্বোক্ত ১৫ক ও ১৫খ সূত্র অনুসারে X চিহ্নিত সমাবেশগুলি অচল।

[১৬] বাংলার সমস্ত মৌলিক স্বরই দু'ব। স্তততাৎ মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর মাত্রেই সাধারণতঃ একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয়। স্বাম-বিশেষে কিন্তু মৌলিক দীর্ঘস্বরাস্ত অক্ষরও দেখা যায়।

যথা—[ক] অঙ্ককারধ্বনি সূচক, আবেগ-সূচক বা সযোধক একাক্ষর শব্দের অন্ত্যস্বর দীর্ঘ বলিয়া পরিগণিত হইতে পারে। যেমন—

হী হী শব্দে । অটনী পুরিছে (হেমচন্দ্র, হাণ্ডাবনী)

বল দিয় বীণে । বল উঠেঃখরে

মা - মা - মা । মাঝবের তরে (কামিনী রায়)

রে সতি রে সতি । কাঞ্চিল পতপতি (হেমচন্দ্র, দশমহাবিজা)

[খ] যে শব্দের শেষের কোন অক্ষর লুপ্ত হইয়াছে, তাহার আন্তে স্বর থাকিলে সেই স্বর দীর্ঘ বলিয়া গণ্য হইতে পারে।

নাচ ত সীতারাম । কাকাল বৈকিছে (হুতা)

[গ] সংকৃত বা তৎসম শব্দে যে অক্ষর সংকৃত যন্তে দীর্ঘ, তাহা আবশ্যক মত দীর্ঘ বলিয়া গৃহীত হইতে পারে—

ভীত-বন্য । পৃথিবী হেরিছে (হেমচন্দ্র)

আদিল বত । বীর-বৃন্দ । আসন তব । ঘেরি (স্ববীন্দ্রনাথ)

এইরূপ ক্ষেত্রে যে সকল দীর্ঘ অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া ধরিতে হইবে, এমন নয়; তবে ইহাদিগকে আবশ্যক মত দীর্ঘ করা চলে, এবং করা হইয়াও থাকে।

[ঘ] ছন্দের আবশ্যকতা অনুসারে অস্তান্ত স্থলেও মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর দীর্ঘ ধরা যায়। যেমন—

কাঞ্চিল পতপতি

পাদল নিব প্রমথেন

কিন্তু সেসকল দীর্ঘীকরণ কৃত্রিমতা দোষে কথঞ্চিৎ হুট।



[১৬ক] অরাস্ত অক্ষরের দীর্ঘীকরণ বা প্রসারণ-সম্পর্কে কণ্ঠক-গুলি বিধি-নিষেধ আছে।

(অ) কোন পর্বীজে একাদিক অরাস্ত অক্ষরের প্রসারণ হইবে না।

(১৫ ও ২১৫ সূত্র প্রদেয়)

এরূপ অক্ষরের উচ্চারণের জন্য বাগ্‌বস্ত্রের বিশেষ প্রয়াস আবশ্যিক। ধ্বনি-প্রবাহের ক্ষুদ্রতম তরঙ্গে বা পর্বীজে গতির সাবল্য বজার রাখিতে হয় বলিয়া একাদিক এরূপ অক্ষরের ব্যবহার হয় না।

নারদ কবিবর | কল্লিত : : ধরধর | বিব-বি- -বারণ | হুকার - জবনে |
(হেমচন্দ্র—কণ্ঠকবিজ্ঞ)

প : গাব : সিদ্ধ | গুজরাট - মরাঠা | জাবিড : উৎকল | বর
(স্বরীক্ষমাধ ঠাকুর)

এই দুইটি চরণে প্রকারদীর্ঘ অরাস্ত অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে, এবং উৎসব শব্দেরও যথেষ্ট ব্যবহারের জন্য সংস্কৃতভাষাতে উচ্চারণের প্রবৃত্তি আসিতেছে, কিন্তু কোন পর্বীজেই একাদিক অতিবিলম্বিত অক্ষরের ব্যবহার নাই। সংস্কৃত রীতি অনুসারে 'হুকারে'র 'কা' দীর্ঘ হওয়া উচিত ছিল, কিন্তু (বাংলা ছন্দের রীতি অনুসারে) উহার প্রসারণ হয় নাই। সেটরূপ 'গুজরাটের' 'রা' এবং 'মরাঠা'র 'রা' কাহারও প্রসারণ হয় নাই। যদি দ্বিতীয় পংক্তিটির রূপ

পগাব সিদ্ধ | গারো : : 'জাক' |

এই ধরনের করার চেষ্টা হইত তবে দ্বিতীয় পর্বী ছন্দঃপতন হইত।

এই জন্য গোবিন্দচন্দ্র রায়ের 'বসুনা-লহরী' কবিতাটির

কত পত : হুন্দর | মগরী : : 'তীরে' | গাজিছে : : 'তটপূর' | ভূমি ও

—এই চরণটিতে দ্বিতীয় পর্বীটির উচ্চারণ বাংলা ছন্দোবীতির বিরোধী হইয়াছে মনে হয়। কিন্তু—

কত পত : : হুন্দর | মগরী : : উততটে |

এইরূপ লিখিলে বাংলা ছন্দের রীতির বিরোধী হইত না।

যে সব ক্ষেত্রে মনে হয় যে এই রীতির লঙ্ঘন করিয়াও ছন্দ ঠিক আছে,



- সেখানে দেখা যাইবে যে দীর্ঘীকৃত অক্ষর দুইটি ছই বিভিন্ন পদ্যের অন্তর্ভুক্ত ;
- যেমন—

তব তব : না : বে | কা : বে = (১ + ২ + ২) + (২ + ২)

তব তব : আশীষ : না : বে = (১ + ১) + (২ + ২)

না : বে : তব তব : না : বে = (২ + ২ + ১) + (২ + ২)

(আশীষ শব্দের 'শী' সংস্কৃত-বস্তু দীর্ঘস্বরাস্ত হইয়াও বে এখানে দ্রব বলিয়া পরিগণিত হইয়াছে ইহা লক্ষণীয় ।)

'যমুনা-লহরী' ছইতে বে চরণটি উদ্ধৃত হইয়াছে তাহার দ্বিতীয় পদটির

মল্লী : ভী : বে

এইরূপ পদ্য-বিভাগ করিলেও অশ্রাব্য হয় না। এ ক্ষেত্রে আর একটি নিষেধ স্মরণ রাখিতে হইবে—

(আ) কোন পদ্যেই উপযুগ্মপরি দুইটির বেশী অক্ষরের প্রসারণ হইবে না।*

এইরূপ যাহারা সংস্কৃত ছন্দ বাংলায় চালাইবার চেষ্টা করিয়াছেন তাহারা অনেক সময়েই অকৃতকার্য হইয়াছেন। উদাহরণস্বরূপ 'পদ্মটিকা' ছন্দের কথা বলা যাইতে পারে। বাঙ্গালদেশে বিজ্ঞানলাল এই ছন্দে 'কণথিমর্দনকাহিনী' বলিয়া যে কবিতাটি লিখিয়াছেন তাহাতেই প্রকৃষ্ট প্রমাণ পাওয়া যাইবে। 'পদ্মটিকা' ছন্দ যাত্রাসমকালীয় বলিয়া বাংলা ছন্দের পদ্যপদ্য-বিভাগের সহিত ইহার গঠনের সাদৃশ্য আছে, সেই কারণে বাংলা ছন্দের রীতির সহিত ঐ কবিতাটির কতকগুলি চরণের বেশ সামঞ্জস্য হইয়াছে, যথা—

কবুর কবুর বলি, জীবন যরণে
কর্ণকি : মর্দন | কর্ণকি : সু : ক

ইত্যাদি চরণে স্থানে স্থানে সাধারণ বাংলা উচ্চারণের কিছু ব্যত্যয় হইলেও বাংলা ছন্দের রীতি বজায় আছে। কিন্তু অপরূপ হলে বাংলা ছন্দের রীতির সহিত একান্ত বিরোধ ঘটিয়াছে; যেমন—

না মো : না কি ক | নাচন : সু
এ কে : বা রে | না খা : মো রে

* কাদানাতও একই পদ্যে উপযুগ্মপরি দুইটির বেশী অক্ষরে পড়িতে পারে না।



স্বরান্তি অক্ষরের প্রসারণ যে কেবলমাত্র তৎসম শব্দে হয় তাহা নহে।
ভাবতচন্দ্রের—

(কত) নিশান করকর | নিবোধ বরধর | কামান পরগর | গাজে

(সব) জুবান রঙ্গপুত | পাঠান বঙ্গবুত | কামান পরবুত | সাজে

প্রকৃতি চরণ হইতেই তাহা প্রতীত হইবে। এখানে ‘জুবান’, ‘পাঠান’, ‘কামান’, ‘নিশান’ কোনটিই তৎসম শব্দ নহে।

সংস্কৃতগন্ধি ছন্দোবদ্ধেও সংস্কৃত-মতে দীর্ঘ অক্ষরের প্রসারণ শব্দ ও শব্দাঙ্গ-গঠনের আবশ্যিকতা-মতেই হইয়া থাকে। যথা,

তু ঙ্গি নি : কেতন | রিষ্টি বি : নানক | পুষ্টি : পালন : লর | কারী (ইদর ওত)

‘পা’ ও ‘রো’ সংস্কৃত-মতে দীর্ঘ হইয়াও বাংলা উচ্চারণ ও ছন্দের রীতি-অনুসারে হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে।

ওজপ,

চীন গগন হতে | পূর্ণ গগন স্রোতে | জামল রসধর | পুত (রবীন্দ্রনাথ)

বাণর হৃদি কুর | পাখিল কুর | লোলরসমা তুলি | মিছুলে তাসিছে (হেমচন্দ্র)

উদ্ধৃত চরণগুলিতে যে যে অক্ষরের নীচে × চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে সেগুলি সংস্কৃত-মতে দীর্ঘ হইয়াও হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে। অথচ, অনুরূপ অনেক অক্ষরের দীর্ঘ উচ্চারণও ঐ ঐ চরণেই হইতেছে।

(ই) কোন শব্দীজে অতিবিলম্বিত অক্ষরের ব্যবহার হইলে, সেই শব্দীজে ক্রান্ত গতির কোন অক্ষর ব্যবহৃত হইবে না।

(নং ১৫ স্টেব্য)

সুতরাং যে শব্দীজে স্বরান্ত অক্ষরের প্রসারণ হয়, সেখানে শুধু অথবা খানখান-মুখ অক্ষর থাকে না।

পূর্বে যে উদাহরণগুলি দেওয়া গিয়াছে তাহা হইতেই ইহার বাধার্থ্য প্রতীত হইবে।

(ঈ) কোন শব্দীজে স্বরান্ত অক্ষরের প্রসারণ করিতে হইলে, শব্দীজের আন্ত অক্ষরকেই, যোগ্য হইলে, সর্বোপযুক্ত স্থান



- বিবেচনা করিতে হইবে; নতুবা, পর্ব্বানের অন্ত্য অক্ষরের এবং, তাহাও উপযুক্ত না হইলে, কোন মধ্য অক্ষরের প্রসারণ হইবে। কিন্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রেই দেখা যায় যে প্রসারণীৰ্ণ অক্ষরটি পর্ব্বানের আশ্রয় অক্ষর। (প্রসারণের পক্ষে কোন কোন অক্ষরের যোগ্যতা অধিক তাহা ২৯ সংস্থানে বলা হইয়াছে।)

॥ - - - ॥

ভীমা লবোদরা । বায় চর্চপরা । ..

(বনমহাবিভা)

এই চরণের প্রথম পর্ব্বকের প্রথম পর্ব্বাজ 'ভীমা'র দুইটি অক্ষরই সংস্কৃত-মতে দীৰ্ঘ; কিন্তু দ্বিতীকটির প্রসারণ না করিয়া প্রথমটির করিতে হইবে।

পদ্মাব সিন্ধু । ওলট বরাঠা ।

এই চরণের দ্বিতীয় পর্ব্বকের দ্বিতীয় পর্ব্বাজে 'রা,' 'ঠা' দুইটি অক্ষরের শেষেই আ-কার আছে; কিন্তু 'রা' অক্ষরটির প্রসারণ না করিয়া 'ঠা' অক্ষরটির প্রসারণ করিতে হইবে।

হুচাক মনোহর । হের নিকটে তার । অস্ত্র ভুবন কিবা ।

(বনমহাবিভা)

এই চরণের প্রথম পর্ব্বকের প্রথম পর্ব্বাজে মনোহর অক্ষরটির প্রসারণ হইয়াছে, কারণ সংস্কৃত-মতে দীৰ্ঘস্বরাস্ত্র অক্ষর বলিয়া হুবহুরাস্ত্র প্রথম ও অন্ত্য অক্ষর (হ্র, ক) অপেক্ষা ইহার প্রসারণের যোগ্যতা অধিক।

কোন কোন স্থলে কিন্তু ইহার ব্যতিক্রম দেখা যায়। যদি সন্নিহিত কতকগুলি পর্ব্বাজে বা পর্ব্বকে একই স্থলে প্রসারণীৰ্ণ অক্ষর থাকে, তবে ছন্দের প্রবাহের গতি সমান রাখার জন্য কখন কখন উল্লিখিত উপযোগিতার ক্রম লঙ্ঘন করা হয়।

নিশান করকর । নিমাই বরবর । কামান পরপর । গাজে

জুবান রতপুত । পাঠান মজবুত । কামান শরবুত । গাজে

প্রথম চরণের প্রথম দুই পর্ব্বকে দ্বিতীয় অক্ষরের প্রসারণ হইয়াছে বলিয়া, তৃতীয় পর্ব্বকে-ও তাহা করা হইয়াছে, যদিও তৃতীয় পর্ব্বকের প্রথম অক্ষরের যোগ্যতা কম ছিল না। দ্বিতীয় চরণের দ্বিতীয় ও তৃতীয় পর্ব্বকেও ঐরূপ হইয়াছে।

[১৭] হলস্ত ও বৌলিকস্বরাস্ত্র অক্ষরের ব্যাপার অন্তর্বিধ। ইহারা স্বভাবতঃ বৌলিকস্বরাস্ত্র অক্ষর অপেক্ষা কিছু দীৰ্ঘ। কারণ হলস্ত অক্ষরের



অন্তর্গত স্বরের উচ্চারণের পরও শেষ ব্যঞ্জনবর্ণটি উচ্চারণ করিতে কিছু সময় বেশী লাগে; তেমনি যৌগিক স্বরে একটি প্রধান বা পূর্ণ (syllabic) স্বরের পরে একটি অপ্রধান বা অপূর্ণ স্বর থাকে এবং সেই অপ্রধান (non-syllabic) স্বরটি উচ্চারণের জন্য কিছু বেশী সময় লাগে। এইজন্য হলন্ত ও যৌগিকস্বরকে অক্ষরের নাম দেওয়া যাইতে পারে যৌগিক অক্ষর। ছন্দের মধ্যে ব্যবহার করিতে গেলে, তাহাদিগকে হয়, এক মাত্রার, নয়, দুই মাত্রার বলিয়া ধরিতে হইবে; অর্থাৎ হয়, কিছু ভ্রত উচ্চারণ করিয়া তাহাদিগকে হয় করিয়া লইতে হইবে, না হয়, কিছু বিলম্বিত উচ্চারণ করিয়া তাহাদিগকে দীর্ঘ করিয়া লইতে হইবে।

কিন্তু শব্দের বা পদবীজের অন্ত্য হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরাই সাধারণ রীতি; যথা—‘রাখাল’ ‘গরুর’ ‘পাল’ এই তিনটি শব্দ যথাক্রমে ৩, ৩ ও ২ মাত্রার বলিয়া গণ্য হয়। কেবল যখন কোন অন্ত্য হলন্ত অক্ষরের উপর প্রবল স্বাসাধাত পড়ে, তখন স্বাসাধাতের প্রভাবে ইহা হয় (প্রভাব-হয়) হয়।

(১৪ ও ২১ সূত্র প্রট্যা)

পদ্যোজের বা শব্দের অন্ত্য ভিন্ন অন্ত্যান্ত হলে, অর্থাৎ শব্দের বা পদ্যোজের আদি বা মধ্য প্রভৃতি হলে অবস্থিত হলন্ত অক্ষরের সাধারণতঃ ভ্রত উচ্চারণ করা হয়। এক্ষণ উচ্চারণের জন্য একটু আশ্রয় হয় বলিয়া ইহাদের “ভ্রত” অক্ষর বলা যাইতে পারে।

একটু বিলম্বিত গতিতে উচ্চারণ করিলে শব্দের আদি বা মধ্য অবস্থিত হলন্ত অক্ষরও দীর্ঘ হয়। এক্ষণ উচ্চারণ পূর্ব অনাঘাসমাধা এবং ইহার প্রতি আমাদের একটা স্বাভাবিক প্রবণতা আছে।

(১৪ সূত্র প্রট্যা)

[১৮] কোন পদবীজে ভ্রত অক্ষর (হলন্ত ভ্রত অক্ষর) থাকিলে, সেই পদবীজের শেষ অক্ষরটি সাধারণতঃ লঘু হয়, কখন কখন অবশ্য শেষ অক্ষরটিতে স্বরাধাত পড়ে, সে ক্ষেত্রে কোন অক্ষরই লঘু না হইতেও পারে। *

* কালক্রমে বাংলা ছন্দের রীতির ক্রমপরিবর্তন হইয়াছে। হয় ত এই পরিবর্তন বা ক্রম-বিকাশের অভাববি শেধ হয় নাই। ভ্রত অক্ষরের ব্যবহার থাকিলে পদ্যোজের শেষ অক্ষরটি লঘু ইবেই, এইরূপ নিয়ম পড়ে হইতে পারে। যে পদ্যোজে কোন প্রত্যয়স্বাত্মিক অক্ষর আছে, তাহার ঐ ভ্রত অক্ষরগুলি লঘু হইবে, প্রতি পদ্যোজে অবশ্যঃ একটি লঘু অক্ষর থাকিবে, একপ নিয়মও প্রচলিত হইতে পারে।



পূর্বে (১২ সূত্রে) বলা হইয়াছে যে স্বরগান্ধীর্থের উত্থান-পতন অনুসারে পর্কাজের বিভাগ বোঝা যায়। সাধারণতঃ পর্কাজের শেষে স্বরগান্ধীর্থের পতন হয় সুতরাং গুরু অক্ষরের উচ্চারণের ক্ষণে যে প্রয়াস আবশ্যিক তাহা সম্ভব হয় না।

কিন্তু পর্কাজের শেষ অক্ষরটিতে স্বরাদাত দ্বিতীয় পর্কাজের বিভাগ সূচিত হইতে পারে। সেসকল ক্ষেত্রে পর্কাজের শেষে গান্ধীর্থের উত্থান হয়, স্বরাদাত-গুরু অক্ষরটি তীব্রতায় ও গান্ধীর্থো অস্ত্রান্ত অক্ষরগুলিকে ছাপাইয়া উঠে। কিন্তু যদি পর্কাজের শেষে স্বরাদাতের ক্ষণে ধ্বনিত গতির উত্থান না হয়, তবে পতন হইবেই। এই জন্যই পর্কাজের মধ্যে সব কয়েকটি অক্ষরই গুরু হয় না।

যে পর্কাজে গুরু অক্ষরের ব্যবহার আছে তাহার কোন অক্ষরই প্রসারদীর্ঘ হয় না।

উদাহরণ—

সদক : লঙ্ঘন : পূর | অরিল : নকরে (মধুসূদন)

হৃদিত : পাতিতা : পূর্ণ | হুঃসাদা : সিদ্ধান্ত (রবীন্দ্রনাথ)

প্রাভাতিক : প্রিকলবি | আর্দ্র : দিগ্ধ চুড়া (রবীন্দ্রনাথ)

কিন্তু—

ভয় : বৃণের | জীর্ণ : মকের | শব্দ : ভাষা | ভূভে (বিজয় মঙ্গলদাস)

মায়ের মেহ | অস্ত্র : বারী | তার কাছে ত | হয় না | কিছুই | ঢাকা (রবীন্দ্রনাথ)

লিখতে : বনেই | অক্ষর : ভুলো | পরমিল : হয় যে | সবই (দ্বিজেন্দ্রনাথ)

মেত্রি পতি | উদ্ভ : করে | কর (রবীন্দ্রনাথ)

দৈবে : হতেক | বনম : রত | নব : রতের | বালে (রবীন্দ্রনাথ)

স্বরাদাত (Stress)

[১৩] পূর্বে স্বর-গান্ধীর্থের কথা উল্লেখ করা হইয়াছে। প্রত্যেক পঙ্কজের প্রথমে যে স্বরের গান্ধীর্থ্য স্বভাবতঃ কিছু অধিক হয়, তাহাও বলা হইয়াছে। এতদ্ব্যতিরিক্ত প্রায়ই দেখা যায় যে, এক একটি বাক্যাংশের কোন একটি বিশেষ



অক্ষরের স্বর-সান্তীর্ঘ্য পার্শ্ববর্তী সমস্ত অক্ষরকে অতি স্পষ্টরূপে ছাপাইয়া উঠে। এইরূপ স্বর-সান্তীর্ঘ্যের বৃদ্ধির নাম আসাঘাত বা অরাঘাত বা বল।

ভারতীয় সঙ্গীতের তালের সম বা আঘাত কতকটা ইহারই প্রতিক্রম, যদিও অবিকল এক নহে। প্রতি আঘাতে সব একবার থাকে, আসাঘাতের শৌনঃ-পুনিকতা আবশ্যিক। (সূঃ ২০ ছ উষ্টব্য)

সাধারণ উচ্চারণের পদ্ধতির অতিরিক্ত একটা বিশেষ ছোর দিয়া উচ্চারণের অন্তর্গত এইরূপ আসাঘাত বা অরাঘাত অন্তর্ভুক্ত হয়।

‘রাত গোয়ালো | কুসা হ’ল | কুটল কত | কুল’

‘কোন্ হাটে দুই | বিকোতে চান্ | ওরে আমার | পান’

প্রকৃতি চরণে যে যে অক্ষরের উপর / চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে আসাঘাত বা অরাঘাত পড়িয়াছে। এ ক্ষেত্রে ঐ সমস্ত অক্ষরকে অতিরিক্ত একটা ছোর দিয়া পড়া হইতেছে। কিন্তু সর্বদাই যে ঐরূপ ভাবে পড়া হয় তাহা নয়।

[২০] বাংলা ছন্দে অক্ষরের মাত্রা এবং চন্দ্রাবন্ধের প্রকৃতি আসাঘাতের উপর বহুল পরিমাণে নির্ভর করে। ‘শকনধীর’ এই শব্দটির মোট মাত্রাসংখ্যা ৬, কি ৫, কি ৪ হইবে তাহা নির্ভর করে আসাঘাতের উপর। প্রকৃত বাংলার আসাঘাতের ব্যবহার বেশী। ক্যাবো বেখানে চলুতি ভাবার শব্দের বহুল ব্যবহার দেখা যায়, সাধারণতঃ সেইখানেই আসাঘাতের বাহুল্য থাকে। কিন্তু ইচ্ছা করিলে তৎসম বা অন্ত্যস্ত শব্দেও আসাঘাত দেওয়া বাইতে পারে। রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকা’র ‘শখ’ কবিতাটির দ্বিতীয় ও চতুর্থ স্তবক বোটাছুটি সাধু ভাষায় রচিত এবং অর্ধসম্পদে শুক্লগন্তীর হইলেও আসাঘাতের আবল্যের অন্ত ইহাতে একটা বিশেষ রকমের ছন্দঃস্পন্দন অন্তর্ভুক্ত হয় এবং ভাবের দিক দিয়া ইহার আবেদনও অন্তরূপ হয়।

[২০ ক] আসাঘাত পড়িলে বাগ্মন্ত্রের গতি কিপ্র হয়, স্তত্রাং অতিস্রুত উচ্চারণ করিতে হয়।

[২০ খ] আসাঘাত হ্রস্ব বা যৌগিক অক্ষরের (closed syllable) উপরই পড়ে; অরাস্ত-অক্ষরের (open syllable) উপর আসাঘাত পড়িলে সেই অক্ষরটি একটু টানিয়া যৌগিক অক্ষরের সমান করিয়া লইতে হইবে।



রাঁত পোহালো | কর্ণা হ'ল | কুটল কত | কুল

(বীদবজ্র)

সকল তর্ক | ফেলার তুচ্ছ | ক'রে

(রবীন্দ্রনাথ—কলাকী—নবীন)

উপরের পংক্তি দুইটিতে যে যে অক্ষরের উপর রেক চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানেই স্বাসাঘাত পড়িয়াছে। লক্ষ্য করিতে হইবে যে এই স্বাসাঘাতযুক্ত অক্ষর সবগুলিই যৌগিক (close)।

খিনতা বিনা | পাকা সোনা

(প্রাচ্য হড়া)

রত্ন বে ফুটে | জঠে কতো

আগের ব্যাকু | লতার হতো

(রবীন্দ্রনাথ—খেরা—খুল কোটাবো)

এইরূপ ক্ষেত্রে স্বাসাঘাতের অনুভাবে 'পাকা' শবটিকে 'পাকা-৭' এবং 'জঠে' শবটিকে 'জঠে-৫' এইরূপ উচ্চারণ করিতে হয়।

[২০ গ] স্বাসাঘাতযুক্ত হইলে যে কোন যৌগিক অক্ষরের হ্রস্বীকরণ হয়। স্বাসাঘাতযুক্ত যৌগিক অক্ষর শবের অন্ত্য অক্ষর হইলেও তাহার হ্রস্বীকরণ হইবে। স্বাসাঘাতের অন্ত বাগ্‌বন্ধের লক্ষ্যচেন ও অতিদ্রুত উচ্চারণের অন্তর্গত এইরূপ হয়। সুতরাং

সব পেরেছি | বেশে কারো | বাই রে কোঠা | বাড়ি

(রবীন্দ্রনাথ)

এই পংক্তিতে রেক-চিহ্নিত প্রত্যেকটি অক্ষরই এক মাত্রার। স্বাসাঘাত না থাকিলে এরূপ হওয়া সম্ভব হইত না।

[২০ ঘ] স্বাসাঘাতযুক্ত যৌগিক অক্ষরের অব্যবহিত পরের অক্ষরটি যদি মাত্র একটি স্বরবর্ণ দ্বারা গঠিত হয়, তবে কখন কখন এই স্বরবর্ণের মাত্রা-লোপ (elision) হয়। স্বরবর্ণটি তখন অতিদ্রুত উচ্চারণের অন্ত মাত্র একটি স্পর্শধ্বরে (vowel-glide) পর্য্যবসিত হয়।

বে রজন | খেতেছি আমি | বার বৎসর | আগে

(প্রাচীন গীতিকথা)

সাহেবেরা সব | নেরগা পড়ে | বাতালী নেবটাই | হাট কোট্টা

(দ্বিজেন্দ্রলাল—হাসির গান)

গায়ে এমনি | তালকানো যে | শুনে তা গীলে | চমকায়

(দ্বিজেন্দ্রলাল—হাসির গান)



এ সমস্ত ক্ষেত্রে—

বেগেছি আমি = বের্ + (এ) + হি আমি

সাছেবেরা সব = সাছেব্ + (এ) + রা সব্

বাঙালী নেকটাই = বাঙ্ + (আ) + লী নেকটাই

তবে তা গীলে = তব্ + (এ) + তা গীলে

কিন্তু উৎকৃষ্ট ছন্দোবদ্ধে এরূপ স্পর্শের ও অস্পষ্ট উচ্চারণ লক্ষিত হয় না।

[২০ ভ] খাসাঘাতের প্রভাবে অতিদ্রুত উচ্চারণের ফলে একই পর্ব্বাক্ষরের অন্তর্ভুক্ত অক্ষরের পরস্পরের বধো ভঙ্গ্যসন্ধি (metrical liaison) ঘটে। এইজন্য

তালপাতার ঐ | পুঁথির ভিতর | বর্ষ আছে | বল্লে কে (কিরণধন—পিতা স্বর্গ)

এক পরসার | কিনেছে ও | তালপাতার এক | বাণী (রবীন্দ্রনাথ—হৃৎ হৃৎ)

গজারাম ত | কেবল তোম

পিলের আর আর | নাচুহোগে (শুকুমার রায়—আবোল্ তাবোল্)

এই সব ক্ষেত্রে—

তাল পাতার ঐ = তাল্ পা : তাই

তালপাতার এক = তাল্ পা : তারেক্

পিলের আর আর = পিলের্ আরার্

এই কারণেই—

ভাল ভাতে ভাত | চড়িয়ে দে না (প্রমীল হতা)

জীর্ণ করা | খরিয়ে দিবে | প্রাণ অকুরান | ছড়িয়ে দেবার | দিবি

(রবীন্দ্রনাথ—বলাকা—দবীন)

ইত্যাদি চরণে 'চড়িয়ে' 'খরিয়ে' 'ছড়িয়ে' হুই অক্ষরের শব্দ বলিয়া বিবেচিত হইবে।

এই সব ক্ষেত্রে চড়িয়ে = চড়ো, খরিয়ে = খরো; ছড়িয়ে = ছড়ো।

সেইরূপ ২ = (ঘ)র নিম্নের উদাহরণে

গেররা = গের + টরা

('টরা' একত্রে একটি বৌগিক স্বর)

[২০ চ] খাসাঘাতের ফলে বাগ্‌বজ্রের উপর প্রবল চাপ পড়ে বলিয়া একবার খাসাঘাতের পরই বাগ্‌বজ্রের কিছু আরাধের আবশ্যকতা হয়। সুতরাং একই



পর্কালে উপযুক্তপরি অক্ষরে কখনও খাসাঘাত পড়িতে পারে না।
[একই পর্কালে একাধিক খাসাঘাত-ও পড়িতে পারে না। (স্বঃ
১৪ ক জঃ) কারণ, প্রতি পর্কালে বরগান্ধীর্ঘের একটা স্থানিকপিত উত্থান বা
পতনের গতি থাকে, এবং সেই গতির আরম্ভ বা উপসংহার অনুসারেই পর্কালের
বিভাগ ও বাহ্যস্ত্যের উপলব্ধি হয়। দুইটি খাসাঘাত একই পর্কালে থাকিলে
এই গতির প্রবাহ একমুখী থাকিবে না, বরগান্ধীর্ঘের পতনের পর আবার
উত্থান হইবে, সুতরাং সঙ্গে সঙ্গে আর একটি পর্কালের আরম্ভ হইল এইরূপ
বোধ হইবে।]

অধিকন্তু, পর্কালের মধ্যে খাসাঘাতের পরবর্তী অক্ষরটি লঘু হওয়া
আবশ্যিক। *

বিভিন্ন পর্কালের অঙ্গীভূত হইলেও একটি খাসাঘাতের পরই আর একটি
খাসাঘাত না দেওয়াই বাঞ্ছনীয়।

লখা পরা । গৌর হাতে । সূতের দীপটি । তুলে ধর

এখানে তৃতীয় পর্কটি তৃত্ব সুপ্রাচ্য হয় নাই। 'দীপটি সূতের' লিখিলে ভাল হইত।

[২০ ছ] খাসাঘাতের তত্ত্ব বাগ্‌যত্নের বে তীর আন্দোলন হয় ওচ্ছন্ন
খাসাঘাতের শোনঃপুনিকতা বাত্ময়িক।

সুতরাং খাসাঘাত সন্নিহিত পর্কে বা সন্নিহিত পর্কালে অন্ততঃ
একাধিক সংখ্যায় পড়িবে।

[২০ জ] খাসাঘাতের তত্ত্ব অতিক্রান্ত উচ্চারণ এবং বাগ্‌যত্নের ক্ষিপ্র
সঙ্কোচন হয় বলিতা, বাংলার খাসাঘাত-প্রধান ছন্দোবন্ধে ক্রমতম পর্ক
অর্থাৎ ৪ মাত্রার পর্ক, এবং প্রতি পর্কে মূলতম পর্কটি অর্থাৎ
২টি মাত্র পর্কটি থাকে।

এই রীতি অনুসারে খাসাঘাত প্রধান ছন্দের নিম্নলিখিত কয়েকটি বোল্‌ নির্ণয়
করা যায়। লক্ষ্য করিতে হইবে যে বাংলার ও সীমান্তবর্তী অঞ্চলের ছড়া, গা,
লোকসঙ্গীতের বাজে ও নৃত্যে এই বোলেরই অনুসরণ করা হয়।

(ক) গির্জা : গির্জোড় । গির্জা : গির্জোড় । গির্জা : গির্জোড় । গাঃ

বা, টাক্‌ ড় : না ড় । টাক্‌ ড় : না ড় । টাক্‌ ড় : না ড় । ড়



বা, লাক্ চ : ডা চড়্ | লাক্ চ : ডা চড়্ | লাক্ চ : ডা চড়্ | চড়্

(কক) লাক্ চড়্ চড়্ | লাক্ চড়্ চড়্ | লাক্ চড়্ চড়্ | চড়্

(খ) নারন্ নারন্ | নারন্ নারন্

বা, দিপির : দিপাং | দিপির : দিপাং | দিপির : দিপাং | তাং

(গ) লকা : ককা | লকা : ককা

(গগ) গিলোড় : গিল্তা | গিলোড় : গিল্তা

এই কয়টি উদাহরণে প্রতি পঙ্কেই ২টি করিয়া আঘাত পড়িয়াছে। এক পঙ্কে একটি করিয়া আঘাতও পড়িতে পারে, যথা—

(ঘ) টকা : টরে | টকা : টরে

বা, লোম্বা : বাবু | লোম্বা : বাবু।

(১ম অক্ষরে আঘাত)

(ঙ) তুতুর : তুরা | তুতুর : তুরা | তুতুর : তুরা | তু

(২য় অক্ষরে আঘাত)

(চ) কেটে : বিন্ বা | কেটে : বিন্ বা

বা

টরে টকা | টরে টকা

(৩য় অক্ষরে আঘাত)

(ছ) তাতা : তা বিন্ | দাৰা : তা বিন্

(৪র্থ অক্ষরে আঘাত)

যথা—

কতো : যে কুল | কতো : আকুল

(রবীন্দ্রনাথ—কণিকা, কলাপী)

বাস্তবিক পক্ষে (চ) ও (ছ) জাতীয় পঙ্কে যেনা বাইবে যে প্রথম পঙ্কাদেও একটি স্বরাঘাত পড়িতেছে। পড়িবার সময়ে—

কতো-৫১ যে কুল | কতো-৫১ আকুল

এইরূপ পাঠ হইবে।

সুতরাং (ছ) বাস্তবিক (খ), এবং (চ) বাস্তবিক (গগ) জাতীয় পঙ্ক হইয়া গাড়াইবে।



[২০ অ] বাসাব্যক্তের পূর্ববর্তী অক্ষরটি গুরু (হ্রস্ব হ্রস্ব) হইতে পারে (সূঃ ১৮ প্রঃ), কিন্তু সে ক্ষেত্রে ছন্দঃ-সৌবন্দ্যের বীতি বন্ধার রাশা বাহ্যনীর (সূঃ ৩২ ক প্রঃ)। এইমত

মঞ্জীর : বাজে । সোনার : পারে

ভাল জনার না ; কিন্তু

অনেক : বাকা । হানা : হানি

তরুন : রক্তন । অনেক : খানি

চলিতে পারে ।

বাংলা ছন্দের সূত্র

[২১] বাংলা ছন্দের এক একটি পদের কয়েকটি গোটা মূল শব্দ থাকা আবশ্যিক । উপসর্গ ইত্যাদিকে এক একটি মূল শব্দ বিবেচনা করিতে হইবে । সাধারণতঃ একটি মূল শব্দকে ভাঙিয়া দুইটি পদের মধ্যে দেওয়া চলে না । এইমত

কত না অর্থ, কত অনর্থ, আবিষ্কার করিছে বর্গমস্তা (রবীন্দ্রনাথ—বর্গমস্তা)

এই পংক্তিটি পাঁচ মাত্রার পদের রচিত মনে করিয়া

কত না অর্থ, | কত অনর্থ, | আবিষ্কারি | ছে বর্গমস্তা

এই ভাবে ছন্দোলিপি করা যায় না ।

এই কারণেই নিম্নোক্ত চরণগুলিতে ছন্দঃপতন হইয়াছে—

পথিমধ্যে ছুট বব । সের হাতে পড়িয়া (হেফজল—বীরবাহ কবী)
বলি বীরবর প্রম । দার কর বহিল ঐ

কেবলমাত্র দুই একটি স্থলে এই বীতির ব্যত্যয় হইতে পারে—

[ক] যেখানে চরণের শেষ পদটি অপূর্ণ (catalectic) এবং উপান্ত পদেরই অতিরিক্ত অংশ বলিয়া মনে হয় :—

ঘুম বাবে সে । দুধের কেনা । ফুলের বিহা । দাব (সত্যেন্দ্র দত্ত—কথাধু)

কোথায় শিত্ত । ভুলেছ' তাত । মাধবীর সৌ । রতে (দুর্দাসা, কালিদাস রায়)

য়েলগাড়ী যায় ; | হেরিলাব হার । নামিয়া বন্ধ । বাসে (পুরাতন কৃত্য, রবীন্দ্রনাথ)



কিন্তু যেখানে ২২-মাত্রার পদ লইয়া কবিতা রচিত হইয়াছে, মাত্র সেখানেই একপ চলিতে পারে; যেখানে বিভিন্ন মাত্রার পদ একই চরণে ব্যবহৃত হয় সেখানে একপ চলে না।

ছন্দ বাসাবাস-প্রধান হইলে পদের মাত্রাসংখ্যা সুনির্দিষ্ট থাকে বলিয়া যে কোন স্থলেই শব্দ ভাঙিয়া পদগঠন করা যায়, যথা—

ফরেতে ছু | রসু চেলে | করে বাপা | দানি (রবীন্দ্রনাথ)

কালনেমি ক | বহু রাত | ভৈর্য পার | ও (কবীন্দ্র, সত্যেন্দ্রনাথ)

[খ] বাংলা মূল শব্দ সাধারণতঃ এক হইতে তিন মাত্রার হয়; বিকৃতি ইত্যাদির বোলে ইহা অপেক্ষাকৃত বড় হইয়াও থাকে। সমস্ত সময়ে বিদেশী ও ভাষ্যমূলক শব্দ অথবা সমাস ব্যবহারের কারণেও বড় শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। সে সব ক্ষেত্রে আবশ্যক হইলে ভাষ্যমূলক শব্দের ভাঙিয়া ছুইটি পদের মধ্যে দেওয়া খাইতে পারে। তবে বড়টা সমস্ত শব্দের মূল খাতুটি অবিকৃত রাখার চেষ্টা করিতে হইবে।

সহকারী রাজকুমার | কাকদ্বন্দ্ব,
গার করে আলো টেনি। বেকস রতন।

(পদ্মার কলিকাতা বর্নন, বীণবন্ধু মিত্র)

চাঁদ অগ্নি মিলিত | হইয়া এক হৈল।
সমুদ্র হৈতে আচম- | বিতে বাহিরিল।

(আদিপর্ব, কাশীরাম)

বিকু পাইল কল্যাণ | কোমল মনি আদি।

হয় উঠে:প্রবা ইহা | বহু গজনিবি। (ই)

এস পুতক- | পুত পুজারী | সারদার উপা | সকেরা মবে

(আগন্ত, সত্যেন্দ্রনাথ বসু)

কুহেল রমেশ | বীণবন্ধু | অর্ঘ্য পুজার | বিলে কীর্তি

(কালিদাস রায়)

[২২] প্রত্যেক পদের দুইটি বা তিনটি পদার্থ থাকিবে, অস্বতঃ দুইটি পদার্থ না থাকিলে পদের মধ্যে কোনরূপ ছন্দের গতি বা ভরজ অনুভূত হয় না।

প্রতি পদার্থেও একটি বা ততোধিক গোটা মূলশব্দ রাখিবার চেষ্টা করিতে হইবে। তবে যে সব ক্ষেত্রে কোন গোটা মূলশব্দ ভাঙিয়া পদার্থভাগ করা হয়, সে সব ক্ষেত্রে অগত্যা ভাঙটা শব্দ লইয়াই পদের কোন একটি অঙ্গ গঠিত হয়।



বড় (চারি বা ততোধিক মাত্রার) শব্দকে আবশ্যক মত ভাঙিয়া ছইটি পর্কাজ গঠন করা হইতে পারে। তবে মূল ভাঙুটি অবিকৃত রাখার চেষ্টা করিতে হইবে।

বাসাঘাত-প্রবল ছন্দে যেখানে পর্ক ও পর্কাজের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট থাকে, সেখানে যথেষ্টভাবে শব্দের বিভাগ করিয়া পর্কাজ গঠন করা হইতে পারে।

এস : প্রতিভার । হাক : টকা : ভালো । এসো : ওগো : এস । সাগো : রবে

বাগত : কাব্য : কোবিদ : হেবার । উচ্চ : চিনী । বারিছে : বাপি

(বাগত, মতোজ্ঞানার্থ বহু)

ফরশেলে : শশনিকু । করিয়া : মনন

অমিত্রা- : শব্দরস : বধা । করেছে : অর্পণ

(কলিকাতা-কর্ণন, বীনবন্ধু)

কোনু হা : টে ভুই । বিকো : তে চাস । ওরে : আমার । নাম

(কথাহান, রবীন্দ্রনাথ)

কে ব : লে রূপ । মাই কে : হতার । কে ব : লে উত্তর । বৃষ্টি : নাহি

(কোকাসরলক্ষী, বতীন্দ্র বাগ্‌চী)

[২৩] এক একটি পর্কাজ সাধারণতঃ ছই, তিন বা চার মাত্রার হইয়া থাকে। কখন এক মাত্রার পর্কাজও দেখা যায়। বাংলা শব্দও সাধারণতঃ এক, ছই, তিন বা চার মাত্রার হয়। যেটামুটি বলিতে গেলে, এক একটি মূল শব্দই একাএকটি পর্কাজ। তবে সর্বত্রই তাহা নহে (২১শ ও ২২শ সূত্র দ্রঃ)।

পর্কাজের শেষে স্বরগাঙ্গীধ্ব্যের ভ্রাস হয়, এ কথা পূর্বেই বলা হইয়াছে। তত্ত্বের কবি ইচ্ছা করিলে পর্কাজের পরে সামান্ত বা অধিক বিরামস্থল রাখিতে পারেন। সবধে সময়ে পর্কাজের পরেই পূর্ণচ্ছেদ পড়িয়া যায়। কোন কোন স্থলে দেখা যায় যে, পর্কাজের মধ্যেই পর্কাজের পরে উপচ্ছেদ কিংবা পূর্ণচ্ছেদ পড়িয়াছে (১-ম সূত্রে উদ্ধৃত দুটাকতলি দ্রষ্টব্য)। কিন্তু পর্কাজের মধ্যে কোনরূপ বর্তি বা ছন্দ থাকিতে পারে না।

[২৪] বাংলার ৪ মাত্রা, ৬ মাত্রা ও ৮ মাত্রার পর্কাজের ব্যবহারই বেশী। ১০ মাত্রার পর্কাজের ব্যবহারও বর্তমান যুগে যথেষ্ট দেখা যায়। কখন কখন ৫ ও ৭ মাত্রার পর্কাজও ব্যবহার দেখা যায়। ৪ মাত্রা অপেক্ষা ছোট ও ১০ মাত্রা অপেক্ষা বড় পর্কাজের ব্যবহার হয় না। *



প্রত্যেক প্রকারের পদের বিশিষ্ট কোন ছন্দোত্তম আছে।

৪ মাত্রার পদের গতি ক্রিও, ভাব হাফা। বাংলাতে-প্রধান ছন্দে শুধু
৪ মাত্রার পদই ব্যবহৃত হইতে পারে।

জল পড়ে | পাতা নড়ে।

কালো জল | লাল ফল।

রাত পোহাল | কলস হ'ল | খুটল কত | ফুল।

"কে নিবি গো | কিনে আনাত, | কে নিবি গো | কিনে।"

পলক যোর | হেঁকে হেঁকে | বেড়াই রাত্রে | দিবে।

মা কেঁদে কর | "বহুলী যোর, | ঐ তো কতি | যেরে"

কোন ফুল | তার ফুল

তার ফুল | কোন ফুল

ছয় মাত্রার পদের ব্যবহার বর্তমান যুগে সর্বাপেক্ষা অধিক। এ সকলের
পদের চাল বাহারি, সাধারণ কথোপকথনের এক একটি বিভাগের প্রায় সমান।
বাংলা লঘুত্রিপদী ছন্দের ভিত্তি ছয় মাত্রার পদ।

শুধু বিয়ে দুই | ছিল মোর দুই | আর সব গেছে | বনে

ওগো কালো মেঘ | বাতাসের বেগে | বেগুনী বেগুনী | বেগুনী চলে

(সেবা) শুক চপল | বাসনা মানসে, | হঠ লালসার | ঝিঞ্জা

আট মাত্রার পদই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে সর্বাপেক্ষা অধিক ব্যবহৃত
হইয়াছে। ইহার গতি মধুর ও সংকত, ভাব গভীর। বাংলা পয়ার, দীর্ঘত্রিপদী
প্রভৃতি সনাতন ছন্দ এবং সাধারণ অমিতাক্ষর (অমিতাক্ষর) প্রভৃতি ছন্দের
ভিত্তি আট মাত্রার পদ।

দশ মাত্রার পদের বিস্তৃত ব্যবহার শুধু বর্তমান যুগেই দেখা যায়। (পূর্বে
কেবল দীর্ঘত্রিপদী ছন্দের দ্বিতীয় পদরূপে ইহার ব্যবহার দেখা বাইত।)
সাধারণতঃ লঘুতর পদের সহযোগেই ইহার ব্যবহার হয়।

অন্ন চাই, আশ চাই, | আশা চাই, চাই মুক্ত বায়ু।

চাই বল, চাই বাহ্য, | আনন্দ-উৎস পরমায়ু

ফনি বুঝে প্রতিফনি, | আশ বুঝে করে প্রতিজ্ঞা।

ঐশ্বর্য আশনা দিয়ে | দু'জিহে ওচর প্রতিজ্ঞা ॥



নিস্তরের সে-আছানে, | বাহিরা ভীষক-খাত্তা মন ||

সিকুগারী-তরঙ্গিনী মন ||

এতোকাল চলেছিল | তোমারি হৃদর অভিসারে ||

বকির জটিল পথে | হুবে হুবে বন্ধুর সাসারে ,

অনির্দেশ অনন্দের পানে ||

দীর্ঘতর যাত্রার পর্বগুলি সাধারণতঃ সমুত্তর পর্বের সহযোগেই ব্যবহৃত হয় ।

পাঁচ যাত্রা ও সাত যাত্রার পর্বের প্রকৃতি অত্যন্ত পর্ব হইতে কিছু বিভিন্ন । ইহারা গুইটি বিষয় যাত্রার পর্বক্ষে রচিত হয় বলিয়া ইহাদের synepated বা অপূর্ণ পর্ব বলিয়া গণ্য করা হইতে পারে । ইহাদের মধ্যে এক প্রকার উচ্চল, চপল ভাব অনুভূত হয় ।

সকল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকালে বাহি | যার—

(অপেক্ষা, রবীন্দ্রনাথ)

গোকুলে যথু | দুবারে গেল খাঁধার আগি | কুত্রবন

(শেখ, মধুকর ভট্টাচার্য)

হিলাস নিমিষ | আশাহীন প্রবাসী

নিরহ জপাবনে | আনমনে উদাসী

(বিরহামল, রবীন্দ্রনাথ)

লগাটে জয়টীকা | প্রবল-হার গলে | চলে রে বীর চলে

সে কারা নহে কারা | দেখানে তৈরব | রক্ত পিরা মলে

(মজরুল ইসলাম)

[২৫] বাংলা ছন্দের রীতি এই যে, পর্বের মধ্যে পর্বাকগুলিকে পুনর্নির্মিষ্ট নিয়ম অনুসারে সাজাইতে হইবে, হয়, পর্বাকগুলি পরস্পর সমান হইবে, না হয়, তাহাদের ক্রম অনুসারে তাহাদিগকে সাজাইতে হইবে । পর পর পর্বাকগুলি, হয়, ক্রমশঃ হ্রস্বতর, না হয়, দীর্ঘতর হইবে । * এই নিয়ম লক্ষন করিলেই ছন্দঃপতন ঘটিবে । †

* গণিতের ভাষায় বলিতে গেলে, পর্বের এক একটি পর্বকে পর্বাকের পারস্পরিক মধ্যে এমন একটি সরল গতি থাকিবে, যাহা হৈখিক সমীকরণ (linear equation) দ্বারা প্রকাশ করা যায় । গানের পর্বকে একই সরলগতি বা থাকিতেও পারে । বরং তদঙ্গারিত গতির দিকেই গানের প্রবণতা ।

† উদাহরণ—
কণপ্রভা প্রভাবনে | বাড়ার যাত্রা খাঁধার (মধুসূদন)
আগিকার বসন্তের | আনন্দ আভিবাচন (রবীন্দ্রনাথ)



এই নিয়মানুসারে বাংলার প্রচলিত পর্কসমূহ নিম্নলিখিত আদর্শ (pattern বা ছাঁচ) অনুযায়ী বিভক্ত হইয়া থাকে। এই সংকেতগুলিই বাংলা ছন্দের কাঠাম। পর্কের মধ্যে পর্কাক্ষের যাত্রা ও সর্গবেশের উপরই ছন্দের মূল লক্ষণটি নির্ভর করে।

পর্কের দৈর্ঘ্য—

দুইটি পর্কাক্ষে বিভাগের বীতি—

তিনটি পর্কাক্ষে
বিভাগের বীতি

৪ —

২ + ২

অন : পড়ে | পাতা : নড়ে

দ্বিবেশ : আলো | দ্বিবে : এল

—

৩ + ১ =

কিনু নাগিত | বাড়ি কামার | আদ্যেক : তার | ছল

—

১ + ৩ =

তিন : কত্রে | কাম

রাহ : সিংহের | কর

৫ —

৩ + ২

শক : নরে | শক : করে | করেত : একি | সরাসী

—

২ + ৩

পূর্ণ : চাহ | হালে : আকাশ | কোলে

আলোক : -হারা | শিব : -শিবানী | সাদর-জলে | কোলে

৬ —

৩ + ৩

কৃতের : বতন | চেহারা : বেহন

২ + ২ + ২

কিশোর : সুখার |

বাধা : বাত : তার

২ + ৪

শিব : পরমর | গুরুদীর : কর

৪ + ২

সগাই : মাকে | সতি : বত : প্রাণ

৭ —

৩ + ৪

পূরব : বেহ মুখে | পড়েছে : রবি রেখা

৪ + ৩

বিরহ : অপোষনে | আমরনে : উদাসী



পর্কের দৈর্ঘ্য—

দুইটি পর্কাকে বিভাগের রীতি—

তিনটি পর্কাকে
বিভাগের রীতি

৮ —

৪ + ৪

শাখী সব করে সব

৩ + ৩ + ২

গ্রামাল : গরুর : গাল

কেশার : কগর : কাম

২ + ২ + ৪

চক্রে : গিটে : আঁধারের

৪ + ২ + ২

অঠাঠের : কীর : হতে

২ + ৪ + ২ ০†

মহা-মিশ্রকের প্রাক্তে | কোথা বসে রয়েছে রবী

(আদ্যম, রবীন্দ্রনাথ)

বৈশ কোমলোর মাঝে | বার দেখা স্বাম

(বজমাতা, রবীন্দ্রনাথ)

২ + ৩ + ৩ ০†

মাড়ে . আঠারো : শতক }

অতি : অধ : দিসেই }

(আধুনিকা, রবীন্দ্রনাথ)

গ্রাম : গর : কুমিরা (কুতিবাস)

৩ + ৩ + ৪

ভারত : ঈশ্বর : শাকাহান

৪ + ৩ + ৩

মহারাজ : বজর : কারহ

মকরন : ককর : আকাশ

৪ + ৪ + ২

অক্কেত্তা : আনন্দের : সাজি

২ + ৪ + ৪ ০†

রথ : চালাইয়া : শীতগতি

দিবা : হুয়ে এস : সমাপন

* ভাবকা-চিহ্নিত প্রথম পর্ক-বিভাগ কতিংক বৃষ্ট হয়।

† এই সব ক্ষেত্রে প্রথম পর্কাকেটি বক্তব্যঃ হুগঃ-প্রবাহের অন্তরিত্ত।



[২৫ ক] বাংলা ছন্দের পৰ্য্যায়বিভাগের সঙ্কেতগুলি ভারতীয় সঙ্গীতের, তাল-বিভাগের অনুরূপ। মূলতঃ ভারতীয় সঙ্গীতের ও বাংলা প্রকৃতি ভাষার ছন্দের প্রকৃতি এক; উভয়েরই আদিম ইতিহাস এক। নিম্নে পৰ্য্যায়বিভাগগুলির সহিত তাল-বিভাগের সূত্রের ঐক্য স্পষ্ট হইল :—

পদের মাত্রা	—	পৰ্য্যায়-বিভাগের রীতি	—	অনুরূপ তালের নাম
৪	—	২ + ২	—	চুস্তী বা খেম্টা
৬	—	২ + ২, ২ + ২	—	কাপতাল
৮	—	৩ + ৩	—	মাদ্রাস, একতালী ইত্যাদি
		২ + ২, ২ + ২	—	জপক
৯	—	৩ + ২, ২ + ৩	—	তেওরা
৮	—	৩ + ৩	—	কাওতালী ইত্যাদি
		২ + ৩ + ৩, ৩ + ২ + ২	—	ত্রিপুট ত্রিপ্র (দক্ষিণ ভারতীয়)
১০	—	৩ + ৩ + ২, ২ + ৩ + ৩	—	হর কাকতা

[২৬] পরস্পর সমান বা প্রতিসর পদের মধ্যে পৰ্য্যায়বিভাগের রীতি একবিধ হওয়ার আবশ্যিকতা নাই। *

“আমলে : মোর | দেবতা : লাগিল | জাগে : আমল | শুকত জাগে”

এই চরণটিতে প্রথম তিনটি পদ^১ পরস্পর সমান, প্রত্যেক পদেরই ছয় মাত্রা আছে। কিন্তু পৰ্য্যায়বিভাগের রীতি বিভিন্ন; প্রথম পদের ৪ + ২, দ্বিতীয় পদের ৩ + ৩, তৃতীয় পদের ২ + ৪।

সেইরূপ,

“মৃত্যুর : বিকৃত : ত্রিভু মরে | বসে আছে : বাতায়ন : পরে, | ছালাতে : বেবেছো : কীপখানি |
চিরকর : আনাগ : উজল ”

এই চরণটির প্রতি পদেরই নয় মাত্রা আছে। কিন্তু পৰ্য্যায়বিভাগের রীতি যথাক্রমে ৩ + ৩ + ৪, ৪ + ৪ + ২, ৩ + ৩ + ৪, ৪ + ৩ + ৩।

* তবে যেখানে পৰ্য্যায়বিভাগের একটি সঙ্কেত-ই বারংবার ব্যবহৃত হয়, এক সেই সঙ্কেতের অনুরূপী বিভাগের উপরই কোন বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গির প্রত্যাব নির্ভর করে, সেখানে প্রত্যেক পদেরই পৰ্য্যায়বিভাগ একবিধ করার চেষ্টা করা হয়। বরাবর-প্রধান ছন্দে-ছন্দে ইহা কখন কখন দেখা যায়। যেখানে প্রসারদীর্ঘ অক্ষরের ব্যবহার থাকে, সেখানেও এরূপ দেখা যায়।



[২৭] উচ্চারণের রীতি বজায় রাখিয়া ছন্দের pattern বা আদর্শ অনুসারেই অক্ষরের মাত্রা স্থির হইয়া থাকে ।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, বাংলার কোন কোন প্রকার অক্ষর আবশ্যক-মত দীর্ঘ হইতে পারে । সাধারণ রীতি এই যে, প্রত্যেক অক্ষরই একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হইবে, শুধু শব্দের অন্তঃস্থ হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া গণ্য হইবে । ছন্দের খাতিরে গোটা শব্দ না ভাঙিয়া উপরে লিখিত নিয়মে পর্যালোচনা করিবার জন্য অক্ষরের দীর্ঘীকরণ বা দ্রুতীকরণ করা হইয়া থাকে । এ ক্ষেত্রে স্মরণ রাখিতে হইবে যে, স্বরাধাতুর প্রভাবে যে কোন হলন্ত অক্ষর দ্রুত হইতে পারে । বিভিন্ন গতির অক্ষরের ব্যবহার ও সমাবেশ-সম্বন্ধে যে বিধিনিষেধ আছে তাহা স্মরণ রাখিতে হইবে । (সূঃ ১৭, ১৮, ১৯ ও ২০ প্রভৃতি)

এই উপলক্ষে কোন কোন স্থলে গোটা শব্দকে ভাঙিয়া পরা বা পর্যালোচনা করা বাইতে পারে, তাহাও স্মরণ রাখিতে হইবে । (সূঃ ২১ ও ২২ প্রভৃতি)

পাঠকের কচি-অনুসারে কবিতাপাঠ-কালে চরণের অন্ত্য বরকে দীর্ঘ করিয়া টানিয়া অন্ত্য পরের দৈর্ঘ্য বাড়াইতে পারা যায় । অবশ্য প্রতিসম পরাগুলিতে মোট মাত্রা সমান রাখিতে হইবে । *

[২৮] ছন্দোলিপি করিবার সময়ে প্রথমে বুঝিতে হইবে যে, এক একটি চরণ সমমাত্রিক পরের সংযোগে, না, বিভিন্ন মাত্রার পরের সংযোগে রচিত হইয়াছে । এইটি বুঝিয়া প্রথমতঃ পরা-বিভাগ করিতে হইবে । (শব্দের স্বাভাবিক অক্ষর অনুসারে পাঠ করিলেই সাধারণতঃ পরা-বিভাগগুলি অনেক সময়ে ধরা পড়ে ।) তাহার পরে পরাগুলির কত মাত্রা তাহা বিবেচনা করিতে হইবে । এবং তাহার পরে প্রত্যেক পরাকে উপযুক্ত পর্যায়ে বিভাগ করিতে হইবে । পরের ও পর্যায়ের মাত্রা হিসাব করিবার সময়ে মাত্রা-বিষয়ক

* যেমন, কেহ কেহ পাঠ করেন—

গগনে সরসে মেঘ । অন বরষা ॥

তীরে একা বসে আছি । মাহি ভরসা ॥

যেখানে অন্য পরাটি দ্রুততর, সেখানেই এতল চলিতে পারে ।



নিয়মগুলি স্মরণ রাখিতে হইবে। দীর্ঘীকরণের আবশ্যক হইলে নিরলিখিত তালিকার পর্যায় অনুসারে করিতে হইবে :—

- | | | |
|--|---|-------------|
| (১) শব্দের অন্ত্য হ্রস্ব অক্ষর | } | মৌলিক অক্ষর |
| (২) অস্ত্যন্ত হ্রস্ব অক্ষর | | |
| (৩) মৌলিক-স্বরান্ত অক্ষর | | |
| (৪) আহ্বান ও আবেগ-সূচক এবং অমুকাবেশনি-সূচক অক্ষর | | |
| (৫) লুপ্ত অক্ষরের প্রতিনিধিস্থানীয় মৌলিক-স্বরান্ত অক্ষর | | |
| (৬) সংকুচ-যন্তে দীর্ঘ-স্বরান্ত অক্ষর | | |
| (৭) অস্ত্যন্ত মৌলিক-স্বরান্ত অক্ষর * | | |

[২৮ ক] যেখানে পর্কে পর্কে যাত্রা সংখ্যা সমান বা সুনিয়মিত, সেখানেই আবশ্যক-যন্ত অক্ষরের দ্রবীকরণ ও দীর্ঘীকরণ চলিতে পারে। যেমন, কোন চরণে যদি বরাবরই ৪ যাত্রা, ৬ যাত্রা, কি, ৮ যাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হয়, তখন ছন্দের সেই গতি অব্যাহত রাখার জন্য অক্ষরের আবশ্যক-যন্ত দ্রবীকরণ বা দীর্ঘীকরণ হয়।

আমাদের ছোট নদী | চলে থাকে থাকে
বৈশাখ মাসে তার | হাটু জল থাকে

এখানে প্রতি চরণের প্রথম পর্কে ৮ যাত্রা হইবে, ইহা নির্দিষ্ট আছে। শুধুবাং “বৈ” অক্ষরটিকে দীর্ঘ করা হইল।

যেখানে একত্র সুনির্দিষ্ট একটা রূপকল্প বা ছাঁচ নাই, সেখানে প্রতি অক্ষরই স্বভাবমাত্রিক হইবে; অর্থাৎ যাত্রা পর্কের অন্ত্য হ্রস্ব অক্ষরকে দীর্ঘ ধরিয়া বাকি সব অক্ষরকে দ্রব ধরিতে হইবে। যেমন,

“এই কয়ালের মাকে | নিচে এস কেহ | পরিপূর্ণ একটি জীবন”

এই চরণটিতে (সংকুচ—৮ + ৬ + ১০) সমস্ত অক্ষরই স্বভাবমাত্রিক হইবে।

* এই শ্রেণীর অক্ষরের দীর্ঘীকরণ যতদূর সম্ভব এড়াইয়া চলিতে হইবে। কারণ, সেক্ষেপ করিলে বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতি লঙ্ঘন করিতে হয়। তত্রাচ ছন্দকে বজায় রাখিবার জন্য সাধারণ উচ্চারণ-পদ্ধতির ব্যতিক্রমও আবশ্যক হইলে করিতে হইবে।



অমিত্রাকর ও অস্তান্ত অমিত্রাকর ছন্দও বেখানে অনেক দিক্ দিয়া একটা অনির্দিষ্টতা থাকে সেখানেও সব অক্ষর স্বভাবমাত্রিক হইবে।

[৩২] পরে আরম্ভ হইবার পূর্বে অনেক সময়ে hyper-metric বা ছন্দের অতিরিক্ত একটি বা দুইটি শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। ইহাদ্বয়কে ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে হয়।

যথা,

মোর—হার-চোঁড়া মণি | বেরনি কুড়ারে

রথের চাকার | গেছে সে ভাঁড়ারে

চাকার চিরু | ঘরের সমুখে | পড়ে আছে শুধু | আঁকা

আমি—কী দিলাম কারে | তাবে না সে কেউ | ধলার রহিল | ঢাকা

এখানে মূল পদ ৬ মাত্রার। ‘মোর’ ‘আমি’ এই দুটি শব্দ ছন্দোবন্ধের অতিরিক্ত।

[৩০] ছন্দোলিপিকরণের (Scanning-এর) হই একটি উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হইল—

এই কলিকাতা—কালিকাকৈত্র, কাচিনী ইহার সবার ঞ্চ,

বিকু-চত্র ঘুরেছে হেথা, মহেশের পদধূলে এ পুত।

(বাগত, সন্তোজ দত্ত)

এই দুইটি পংক্তি পড়িলে বা শ্রবণ করিলেই প্রতীত হইবে যে, প্রত্যেক পংক্তির মাঝখানে একটি যতি বা পর্যবিভাগ আছে।

এই কলিকাতা—কালিকাকৈত্র, | কাচিনী ইহার সবার ঞ্চ,

বিকু-চত্র ঘুরেছে হেথা, | মহেশের পদধূলে এ পুত।

দেখা যাইতেছে, উপরের চারিটি বিভাগে যথাক্রমে ১০, ২, ২, ১০ করিয়া অক্ষর আছে। কিন্তু ইহাতে বাসাব্যত্যের প্রাবল্য নাই এবং বাসাব্যত্য-প্রধান ছন্দের স্বীতি অনুসারে চারি অক্ষর লইয়া পর্যবিভাগ করিতে গেলে অসুচিত ভাবে শব্দ ভাঙিতে হয় এবং পড়া অসম্ভব হয়। সুতরাং সাধারণ স্বীতি অনুসারে অন্ততঃ শব্দের অন্তর হলন্ত অক্ষরগুলিকে দীর্ঘ ধরিতে হইবে। তাহা হইলে বিভাগগুলিতে ১০, ১১, ২, ১১ মাত্রা করিয়া পড়ে। কিন্তু ১১ মাত্রার পদ হয় না, বিশেষতঃ এখানে ধ্বনির চাল থাকারি রকমের। সুতরাং ৫ বা ৬ মাত্রার পদ লইয়া ইহা সম্ভবতঃ গঠিত, এবং উপরের প্রত্যেকটি বিভাগ সম্ভবতঃ



তাইটি পঙ্কতির সমষ্টি। এই ভাবে দেখিলে নিরলিখিত ভাবে পঙ্কতিবিভাগ করা যায়—

এই কলিকাতা— | কালিকাক্ষেত্র, | কাহিনী ইহার | সবার স্তম্ভ,
বিকু-চক্র | ঘুরেছে বেধাঘ, | মহেশের পদ | ধুলে এ পুত

যাত্রার হিসাব এবং পঙ্কতিগুলোর বিভাগ ঠিক করিতে গেলে প্রত্যেক যৌগিক অক্ষরকে দীর্ঘ করিলেই চলে। * সূত্ররাং ছন্দোলিপি এইরূপ হইবে—

এই : কলিকাতা— | কালিক্য : ক্ষেত্র | কাহিনী ইহার | সবার : স্তম্ভ ।
= (২ + ৪) + (৩ + ৩) + (৩ + ৩) + (৩ + ২)

বিকু : চক্র | ঘুরেছে : বেধাঘ, | মহেশের : পদ- | ধুলে এ : পুত
= (৩ + ৩) + (৩ + ৩) + (৩ + ২) + (৩ + ২)

আর একটি উদাহরণ লওয়া যাক।

নীল-সিকুল-খোঁড়-চরণ-চল
অমিল-বিকল্পিত-ভ্রামল-অকল,
অবর-চুখিত-ভাল-হিমাচল
উজ-কুয়াড়-কিরীটবী।

সহজেই প্রত্যুত হইবে যে, এখানে প্রথম তিন পংক্তির পঙ্কতিবিভাগ হইবে এইরূপ—

নীল-সিকু-কল- | খোঁড়-চরণ-চল
অমিল-বিকল্পিত | -ভ্রামল-অকল
অবর-চুখিত- | ভাল-হিমাচল

শেষের পংক্তি সম্বন্ধে সন্দেহ হইতে পারে। মূল পঙ্কতির যাত্রা স্থির না করিলে উহার বিভাগ স্থির করা কঠিন।

এই কয়টি পংক্তি যে স্বাসাধাত-প্রধান ছন্দে লিখিত নয়, তাহা স্পষ্ট বুঝা যায়। সূত্ররাং এই কয়েকটি পঙ্কতি অন্ততঃ ৬, ৭, ৭, ৬, ৬, ৬ যাত্রা আছে। কিন্তু সমযাত্রিক পঙ্কতি এ কয়টিতে বধন লিখিত হইয়াছে, তখন প্রত্যেক পঙ্কতি অন্ততঃ ৭ যাত্রা আছে ধরিতে হইবে। ৭ যাত্রা করিয়া ধরিলে অবশ্য ২৪ ও ৩২ পংক্তিতে পঙ্কতিবিভাগের তত অনুবিধা হয় না, কিন্তু প্রথম পংক্তিতে হয়। প্রথম পঙ্কটিকে ৭ যাত্রা করিতে গেলে, ত্রীতি অনুযায়ী 'সিন্' অক্ষরটিকে দীর্ঘ

* অনেক সময়ে চরণের শেষ পঙ্কটি অপেক্ষাকৃত দ্রুত হয়।



ধরিতে হইবে। প্রথম পর্কের তাহা হইলে পক্ষ বিভাগ হয় 'নীল-সিন্ : ধু-অল'।
 দ্বিতীয় পর্কের বিভাগ হয় 'ধোত চর : ৭ তল' বা 'ধোত চ : ৩৭ তল'। এরূপ
 বিভাগ বাংলা ছন্দের ও উচ্চারণের সীমার বিরোধী। সুতরাং পক্ষগুলিকে ৮
 মাত্রার ধরিলে চলে কি না, দেখিতে হইবে। বিশেষতঃ, যখন ৮ মাত্রার পক্ষই
 গল্পের ভাবের কবিতার উপযোগী।

ছন্দের নিয়ম অনুসারে দীর্ঘীকরণ করিলে ৮ মাত্রার পর্কের সহজেই ছন্দো-
 লিপি করা যায়—

$$\text{নীল} : \text{সিন্ধু} : \text{অল} \mid \text{ধোত} : \text{চর} : \text{তল} = (৩+৩+২) + (৩+৩+২)$$

$$\text{অনিল-বি} : \text{কলিত} \mid \text{তামল} : \text{অকল} = (৩+২) + (৩+২)$$

$$\text{অথর} : \text{চুখিত} \mid \text{কাল} : \text{রিমা} : \text{তল} = (৩+৩) + (৩+৩+২)$$

$$\text{ভ্রম} : \text{তুধার} : \text{কিরী} \mid \text{টবী} = (৩+৩+২) + ২$$

অথবা

$$\text{ভ্রম} : \text{তুধার} : \text{কিরীটবী} = (৩+৩+৩)$$

এইরূপ হিসাব করিয়াই নিম্নলিখিত পদ্যংশগুলির ছন্দোলিপি করিতে
 হইয়াছে—

সখা : গগনে । নিষিড় : কালিয়া । অরণ্য : খেলিছে : নিশি ।

ভীত : বধনা । পূর্ণিমা : হেরিছে । দোর অক : কারে : নিশি ।

(ছায়াবহরী, হেমচন্দ্র)

“জয় : রাণা । রাম : সিংহের । চর”

মেত্রি : পতি । উচ্চ : বরে । কর

কনের : বন্ধ । ঝেপে : উঠে । ভরে,

ছুটি : চন্দ্র । ছল : ছল । করে,

ধর : বাজী । ধাক্কা : মর । যবে

“জয় : রাণা । রাম : সিংহের । জয়” ।

(কথা ও কাহিনী, রবীন্দ্রনাথ)



সর্বদা এইরূপে পদ্য ও পদ্যাক গঠনের রীতি অরণ রাখিয়া মাত্রা-বিচার করিতে হইবে। কোনরূপ বাঁধা নিয়ম অনুসারে অক্ষরের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট থাকে না, -বাংলা ছন্দের এই মাতৃগত লক্ষণটি ভুলিলে চলিবে না।

(ছন্দোশিল্পির অন্ত্যস্ত উদাহরণ পরে দেওয়া হইয়াছে ।)

চরণের লয়

[৩১] পূর্বে (১৪শ পৃষ্ঠে) এক একটি অক্ষরের গতির কথা বলা হইয়াছে। বাংলা ছন্দে বিভিন্ন গতিত অক্ষরের সমাবেশ একই চরণে হয়, তাহাও দেখান হইয়াছে। সুতরাং বাংলা কবিতায় উচ্চারণের গতির পরিবর্তন প্রায় সর্বদাই করিতে হয়।

কিন্তু এই পরিবর্তন একেবারে বদুচ্ছ নহে। ইহার সম্পর্কেও বিধি-নিষেধ আছে। যেমন,

আকাশে বহু | ঘোর পরিহাসে | হাসিল অট | হাত

এই চরণটির ঐহং পরিবর্তন করিয়া

আকাশে বহু | মিষ্টর বিক্রমে | হাসিল অট | হাত

লেখা চলিবে না।

কারণ, প্রত্যেক অক্ষরের গতি ছাড়া, প্রত্যেক চরণের একটা বিশিষ্ট লয় আছে। সেই লয় অনুসারে চরণে বিভিন্ন শ্রেণীর অক্ষরের গ্রহণ বা বর্জন করা হইয়া থাকে। উক্ত চরণটির সাধারণ লয়ের বিরোধী হইয়ে বলিয়া ঐ চরণটিতে গুরু অক্ষরের ব্যবহার চলিবে না।

চরণের লয় তিন প্রকার—ক্রান্ত, ধীর ও বিলম্বিত। বাক্তরীকে ইহার যে কোন একটিতে বাধিয়া আননা কবিতা পাঠ করিয়া থাকি।

ক্রান্ত লয়ের চরণে অতিক্রান্ত অক্ষর একাধিক ব্যবহৃত হয়। অন্ত্যস্ত অক্ষর সাধারণতঃ লঘু হয়। যেমন,

(ক) কোন্ দেশেতে | উৎসাহে | সকল দেশের | চাইতে ভাল

তবে মাত্রাপদ্ধতির নিয়ম বজায় রাখিয়া অন্ত্যস্ত শ্রেণীর অক্ষরও কতিং ব্যবহৃত হইতে পারে। যেমন,

(খ) এক কণ্ঠে | না ঘেরে | বাগের বাড়ী | গান



ঘীর লয়ের চরণে সাধারণতঃ লঘু ও গুরু, অর্থাৎ স্বভাবমাত্রিক অক্ষর ব্যবহৃত হয়। যেমন,

- (৬) $\text{হে নন্দক গিরিরাজ} \mid \text{অত্রভেদী ভোমার সঙ্গীত}$
 $\text{তরঙ্গিতা চলিয়াছে} \mid \text{অশ্রুদাস্ত উদাত্ত বরিত}$

মাত্রাপকতির নিম্ন বজায় রাখিয়া বিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হইতে পারে।

- (৭) $\text{মক্কা গগনে} \mid \text{নিবিড় কানিয়া} \mid \text{অরণো খেলিছে মিশি}$
 $\text{জীত বধনী} \mid \text{পুণিবা হেরিছে} \mid \text{যৌর অঙ্ককারে মিশি}$

বিলম্বিত লয়ের চরণে লঘু ও বিলম্বিত (ঘীর-বিলম্বিত এবং অতি-বিলম্বিত) অক্ষর ব্যবহৃত হয়। অতিক্রান্ত ও ঘীরক্রান্ত (গুরু) অক্ষর বিলম্বিত লয়ের চরণে চলে না।

- (৮) $\text{ভর গগনে} \mid \text{মীল অরণ্য} \mid \text{নিহেরে}$
 $\text{উতলা কলাপী} \mid \text{কেক-কলরবে} \mid \text{বিহেরে}$
 $\text{নিখিল-চিত্র} \mid \text{বরষা}$
 $\text{ঘন গৌরবে} \mid \text{আসিছে যত} \mid \text{বরষা} \mid$

- (৯) $\text{সন্ন্যাসী বর} \mid \text{চমকি জাগিল}$
 $\text{বহু ভড়িয়া} \mid \text{পলকে ভাগিল}$

- (১০) $\text{রুচ বীণের} \mid \text{আলোক লাগিল} \mid \text{কমা-মুখের} \mid \text{চক}$
 $\text{চলন} \mid \text{তর ঘব} \mid \text{সৌরভ} \mid \text{ছোড়ব} \mid \text{সদবর} \mid \text{বরিষব} \mid \text{আ : গি}$
 $\text{ক্রাম বিউলি ঘন} \mid \text{তট বি-মাঝিণি} \mid \text{বুসর তরঙ্গ} \mid \text{ভসে}$
 $\text{বহিহ : জননি : এ} \mid \text{ভারত : বর্ষে} \mid \text{কত শত : দুগ দুগ} \mid \text{বা : হি}$

এতৎসম্পর্কে অধ্যাত্ত আলোচনায় ‘ছন্দের রীতি’ এবং ‘বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী’ নামক দুইটি অধ্যায়ে করা হইয়াছে।



ছন্দের সৌম্য

[৩২] বাংলা ছন্দের সৌন্দর্যের জন্য পরিমিত মাত্রার পর্কের বোঝনা ছাড়া আরও কয়েকটি বিষয়ে অবহিত হওয়া দরকার। বাংলা উচ্চারণের শক্তিতে অক্ষরের মাত্রা স্থানিষ্ঠে নহে; হলন্ত অক্ষরের, কখন কখন স্বরান্ত অক্ষরেরও, ইচ্ছামত হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ করা হইয়া থাকে। লতু অক্ষর ছাড়া অন্যান্য অক্ষরের অর্ধাৎ শুক এবং প্রত্যয়মাত্রিক অক্ষরের উচ্চারণের জন্য বাগ্‌বহের বিশেষ প্রয়াস ও ক্রিয়া আবশ্যক হয়। সুতরাং ইহাদের ব্যবহারের সময়ে ছন্দের সৌম্য সম্পর্কে বিশেষ কয়েকটি রীতির অনুসরণ করিতে হয়। পর্কাদে ও পর্কে কি তাবে মাত্রা দ্বিগুণ হয় তাহা পূর্বে আলোচনা করা হইয়াছে। কিন্তু পরিমিত মাত্রা থাকিলেও সময়ে সময়ে পর্কে বা পর্কাদে সৌম্যের অভাব ঘটিতে পারে। এই সম্পর্কে কয়েকটি রীতি আছে।

অতিবিলম্বিত ও অতিস্রুত অক্ষরের ব্যবহারে সৌম্যের কথা ২০শ ও ১৬শ সূত্রে আলোচনা করা হইয়াছে।

বিলম্বিত অক্ষর একই পর্কাদে একাধিক ব্যবহার না হওয়াই বাঞ্ছনীয়। 'ব্রজাধি' 'পর্কজ্ঞ' প্রভৃতি শব্দ ৫ মাত্রার ধরিয়া পড়িলে ছন্দঃপতন না হোক, একটু অন্বাভাবিক বোধ হয়।

শুরু অক্ষরের সৌম্য

[৩২ ক] শুক অক্ষরের বহুল ব্যবহারে বাংলা ছন্দে চলে, কিন্তু তাহাদের সৌম্য সধক্ষে বিশেষ সাবধান হওয়া দরকার। এই কারণেই শুরু অক্ষরের ব্যবহারের জন্য কখনও ছন্দঃ অতিকটু, আবার কখনও অন্ত্যন্ত মনোজ্ঞ ও উপাদেশ হয়। নিম্নোক্ত চরণগুলিতে যে সৌম্য রক্ষা হয় নাই, তাহা বেশ বুঝা যায়।

জগদগ জগু রসের তারে	
ভারত হীরারে তিজাসা করে	(ভারতচন্দ্র)
বীর পিত্ত মাসনে বুদ্ধি	
উপবৃত্ত নবর বুদ্ধি	(রজনাল)
ব্রজাঙ্গনে দয়া করি	
লয়ে চলে বধা হরি	(বধূহরণ)

কয়েকটি উপারে শুরু অক্ষরের ব্যবহারে সৌম্য রক্ষা হইতে পারে :—



(ক) গুরু অক্ষরের সন্নিধানে হলত দীর্ঘ অক্ষর যোজনা করিলে সৌম্য রক্ষা হয়। বধা—

আজিকার কোন ফুল | বিহকের কোন গান | আজিকার কোন রক্তরাগ

এখানে দ্বিতীয় পর্কে 'হু' ও 'গেবু,' এবং তৃতীয় পর্কে 'রকু' ও 'রাগ' পরস্পরের সন্নিধানে থাকায় সৌম্য রক্ষিত হইতেছে।

(খ) প্রতিসম বা সন্নিহিত পর্কাদ্বয়ে বা পর্কের সমসংখ্যক গুরু অক্ষর যোজনা করিলে সৌম্য রক্ষা হয়।

যদি চরণে গুরু অক্ষরের সংখ্যাই বেশী হয়, তবে প্রতিসম পর্কাদ্বয়ে বা পর্কের সমসংখ্যক লঘু অক্ষর যোজনা করিলে সৌম্য রক্ষা হয়। বধা—

প্রকৃ বৃক্ষ লাগি | আশি কিকা লাগি
ওগো পুরবাসী | কে রয়েছ অধুনি
অনাগ নিওর | করিলা অধর- | নিরাগ

কর ভাষান্ | মল প্রতিবাস | চর মর অবশতি

চুড়ান্ত পাণ্ডিত্য : পূর্ব | দুঃসাধ্য সিদ্ধান্ত

যেখানে পরস্পর সন্নিহিত দুইটি পর্কের মধ্যে যাত্রার বৈষম্য আছে, সেখানে এই রীতির ব্যতিক্রম করিলেও সৌম্য রক্ষা হয়।

সকল রক্ত রাগ সম | তল্লাঠলে হয় হোক লীন

কর্ম করে জালসার | উদীয় নিঃবাস

কিন্তু এক্ষণ ব্যতিক্রম সর্জন্য হয় না।

নিবৃঞ্জে ফুটায়ে তোলে নবকুমারি

নহ বাতা, নহ কহা | নহ বধু, হুমরী রূপসী

যেখানে ব্যতিক্রম হয়, সেখানেও গুরু অক্ষরের যোজনা যাত্রার অন্তর্গত হই সাধারণতঃ করা হয়।



কিবা বিবাহেরা যথা । অমুরাগি-ভলে

জীর্ণ পুষ্পবন যথা । ধাস ত্রাণ করি চতুর্দিকে

(গ) কোন বিশিষ্ট ভাবের ব্যক্তির জন্য সন্নিহিত প্রতিসম পর্বের শুরু অক্ষরের প্রয়োগে সৌমস্যের রীতির ব্যভিচার করা যাইতে পারে।

অমুরাগে সিক্ত করি । পারিষ না পাঠাইতে । তোমাদের করে

আজি হ'তে মতবধ পরে

এখানে প্রথম ও দ্বিতীয় পর্বের যাত্রা সমান, কিন্তু শুরু অক্ষরের ব্যবহারে সৌম্য নাই মনে হইবে। কিন্তু ভাবের দিকে লক্ষ্য রাখিলে ছন্দের সুর ক্রমশঃ নাগিয়া আসা দরকার। সেইজন্য দ্বিতীয় পর্বকে প্রথম পর্বের চেয়ে নরম সুরে বাধা হইয়াছে।

চরণ (Verse)

[৩০] পর্ব অপেক্ষা বৃহত্তর ছন্দোবিভাগের নাম চরণ (Verse)। সাধারণতঃ প্রত্যেকটি চরণ এক একটি ভিন্ন পংক্তিতে (line) লিখিত হয়, কিন্তু তাই বলিয়া পংক্তি ও চরণ সর্বদা ঠিক এক নহে। অনেক সময়ে অমুপ্রাসের অবস্থান নির্দেশ করিবার জন্য পদের এক চরণকে নানাতায়ে পংক্তিতে সাজান হয়। যেমন, সাধারণ ত্রিপদী ছন্দে এক একটি চরণকে দুই পংক্তিতে লেখা হয়, কিন্তু ঐ দুই পংক্তি আসলে একই চরণের অংশ। 'মল্যকা'র ছন্দেও অনেক সময়ে এক চরণকে ভাঙিয়া দুই পংক্তিতে লেখা হইয়াছে। সে ক্ষেত্রে পংক্তির শেষে উপচ্ছেদ ও অন্ত্যামুপ্রাস আছে, কিন্তু পূর্ণমতি নাই। (সূঃ ৪৩, ৪৪ জঃ ।)

[৩৪] প্রত্যেক চরণের মধ্যে কয়েকটি পর্ব এবং শেষে পূর্ণমতি থাকে। চরণের গঠন প্রণালী হইতেই ছন্দের আদর্শ বা পরিণাতি (pattern) সম্পূর্ণভাবে প্রকটিত হয়।

[৩৪ক] প্রত্যেক চরণে সাধারণতঃ দুইটি, তিনটি বা চারিটি করিয়া পর্ব থাকে। কখন কখন অসূর্য কিংবা এক পর্বের চরণও দেখা যায়। কিন্তু সে



রকম চরণ প্রাধান্যঃ বৃহত্তর চরণের সহযোগে কোন বিশেষ ছাঁচের স্তবকের গঠনেই ব্যবহৃত হয়। পাঁচ পর্কের চরণও কখন কখন দেখা যায়, কিন্তু সে রকম চরণ বাংলায় খুব স্ফুটনময় হয় না।

[৩৫] ত্রিপদিক চরণই বাংলার সর্বাধিক বেশী দেখা যায়। অনেক সময়েই, বিশেষতঃ যেখানে অপেক্ষাকৃত দীর্ঘ (অর্থাৎ ৮ বা ১০ মাত্রার) পর্কের ব্যবহার আছে সেই সব স্থলে, ত্রিপদিক চরণের দুইটি পর্ক অসমান হয়। প্রাচীন শেষ পর্কটি ছোট হইতে দেখা যায়, কখনও আবার শেষটিই বড় হয়, প্রথম প্রকারের চরণকে অপূর্ণপদী (catalectic) এবং দ্বিতীয় প্রকারের চরণকে অতিপূর্ণপদী (hyper-catalectic) বলা যায়।

ত্রিপদিক চরণেরও যথেষ্ট ব্যবহার আছে। প্রাচীন ছন্দে ত্রিপদিক ছন্দ মাত্রেরই প্রথম দুইটি পর্ক সমান ও তৃতীয়টি দীর্ঘতর হইত। লঘু ত্রিপদীর সূত্র ছিল ৬+৬+৮ এবং দীর্ঘ ত্রিপদীর সূত্র ছিল ৮+৮+১০। বর্তমান যুগে কিন্তু নানা ধরনের ত্রিপদিক চরণ দেখা যায়। ৮+৮+৬, ৮+১০+৮, ৭+৭+৭, ৮+৬+৬, ৮+১০+১০ ইত্যাদি সূত্রের ত্রিপদিক চরণের ব্যবহার দেখা যায়।

চতুষ্পদিক চরণে সাধারণতঃ, হয়, চারিটি পর্কই সমান, না হয়, প্রথম তিনটি পরস্পর সমান এবং চতুর্থটি ছব্ব হয়। অত্র ধরনের চতুষ্পদিক চরণও দেখা যায়; কিন্তু তাহাতে পর্যায়ক্রমে একটি ছব্ব ও একটি দীর্ঘ পর্ক থাকে, কিংবা মাঝের পর্ক দুইটি পর পর সমান এবং প্রান্তের পর্ক দুইটিও ছব্বতর বা দীর্ঘতর ও পরস্পর সমান হয়।

(‘চরণ ও স্তবক’ শীর্ষক অধ্যায় দ্রষ্টব্য।)

স্তবক (Stanza)

[৩৬] সুশৃঙ্খল রীতিতে পরস্পর সংশ্লিষ্ট চরণ-পর্যায়ের নাম স্তবক। অনেক সময়েই মিল বা অন্তঃসম্বন্ধের দ্বারা এই সংশ্লিষ্ট স্পষ্ট হয়।

পরস্পর সমান দুই চরণের মিত্রাকর স্তবকের ব্যবহারই বাংলার অধিক। পদ্যার, ত্রিশদী ইত্যাদি বেশীর ভাগ প্রচলিত ছন্দই এই জাতীয়। ১০ম সূত্রে উদ্ধৃত প্রথম দৃষ্টান্ত পদ্যারের ও দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত লঘু ত্রিশদীর উদাহরণ। আধুনিক যুগে ৩, ৪, ৫, ৬, ৮ চরণের স্তবক অনেক সময়ে দেখা যায়। স্তবকে অন্তঃসম্বন্ধের ব্যবহারেও বর্তমান যুগে বহু বিচিত্র কৌশল দেখা যায়।



পূর্বে শুবকের অন্তর্গত সব কয়টি চরণই সমান হইত এবং এক ধরণের পর্কেই ব্যবহৃত হইত। আধুনিক যুগে অনেক সময়ে দেখা যায় যে, শুবকে একই মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হইতেছে; কিন্তু প্রতি চরণের পর্কের সংখ্যা বা চরণের দৈর্ঘ্য এক নয়। আবার কখন কখন দেখা যায় যে, চরণের দৈর্ঘ্য সমান আছে, কিন্তু বিভিন্ন মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হইতেছে।

('চরণ ও শুবক' শীর্ষক অধ্যায় জটব্য।)

মিল বা মিত্রাক্ষর (Rime)

[৩৭] একই ধ্বনি পুনঃপুনঃ প্রতিগোচর হইলে তাহার অক্ষর মনে বিশেষ এক প্রকার আন্দোলন উৎপাদন করে। এইরূপ একধ্বনিযুক্ত অক্ষর-যুগ্মকে মিত্রাক্ষর বলা যায়। নিয়মিত ভাবে একই ধ্বনির পুনরাবৃত্তি হইলে, ছন্দ প্রতিমধুর হয়, এবং ইহা ভার্য্য ছন্দের ঐক্যাত্মকও নির্দিষ্ট হইতে পারে।

বাংলার শুবকের এক চরণের শেষে যে ধ্বনি থাকে, শুবকের অস্ত চরণের শেষে তাহার পুনরাবৃত্তি হওয়া একটি সনাতন প্রথা। ইহার এক নাম মিল বা অন্ত্যানুপ্রাস (Rime)। পূর্বে বাংলা পদ্যে সর্বদাই অন্ত্যানুপ্রাস ব্যবহৃত হইত, বর্তমান কালে ইহার ব্যবহার অপেক্ষাকৃত কম।

অন্ত্যানুপ্রাস যে মাত্র চরণের শেষেই থাকে, তাহা নহে; অনেক সময়ে চরণের অন্তর্গত পর্কের শেষেও অন্ত্যানুপ্রাস দেখা যায়। সাধারণ ত্রিপদীতে প্রথম ও দ্বিতীয় পর্কের শেষ অক্ষরে মিল দেখা যায়। চরণের ভিতরের অন্ত্যানুপ্রাস ছন্দের অবস্থান নির্দেশ করে। রবীন্দ্রনাথ বহু বিচিত্র কৌশলে তাহার কাব্যে অন্ত্যানুপ্রাস ব্যবহার করিয়াছেন। 'বলাকা'র ছন্দে অনেক সময়ে অন্ত্যানুপ্রাস মাত্র ছন্দের অবস্থান-ই নির্দেশ করিয়াছে। (স্থঃ ৩৩, ৪৩, ৪৪ জটব্য।)

[৩৮] মিত্রাক্ষর ধ্বনি উৎপাদনের ক্ষেত্রে (১) হলত্ব অক্ষর হইলে, শেষ ব্যঞ্জন ও তাহার পূর্ববর্তী স্বর এক হওয়া দরকার, এবং (২) অরান্ত অক্ষর হইলে, অন্ত্য ও উপান্ত স্বর ও অন্ত্যস্বরের পূর্ববর্তী ব্যঞ্জন এক হওয়া দরকার। এইখানে দ্রষ্টব্য রাখিতে হইবে, বাংলা ছন্দের রীতিতে অরপ্রাণ ও মহাপ্রাণ ব্যঞ্জনের ধ্বনি একই বলিয়া বিবেচিত হয়। এইজন্য 'শিখ,' ও 'নিভীক,' 'জেগে' ও 'মেঘে,' 'বাড়ে' ও 'সাড়ে' পরস্পর মিত্রাক্ষর।



অমিত্রাক্ষর ছন্দ

[৩৯] মাইকেল মধুসূদন দত্ত প্রথম বাংলা ভাষার ইংরেজীর অনুসরণে blank verse লেখেন। ইংরেজীর অনুসরণে ইহার নাম দেওয়া হইয়াছে অমিত্রাক্ষর; কারণ, তিনি এষ্ট নূতন ছন্দে প্রতি জোড়া চরণের শেষে মিত্রাক্ষর ব্যবহারের প্রথা উঠাইয়া দিয়াছিলেন কিন্তু অমিত্রাক্ষর নামটি সর্বতোভাবে উপযুক্ত হয় নাই; কারণ, চরণের শেষে মিল থাকা বা না থাকা ইহার প্রধান লক্ষণ নহে। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের চরণের শেষে যদি মিল থাকিত, তাহা হইলেও ইহা সাধারণ মিত্রাক্ষর হইতে ভিন্ন থাকিত। আবার পয়ার প্রভৃতি ছন্দের মিল যদি উঠাইয়া দেওয়া যায়, তাহা হইলেও মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ হইবে না। তবে প্রচলিত নাম বলিয়া 'অমিত্রাক্ষর' কথার দ্বারা ই আমরা 'মেঘনাদবধের' ছন্দকে নির্দেশ করিতে পারি।

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের প্রধান লক্ষণ—এই ছন্দে অর্থ-বিভাগ ও ছন্দোবিভাগ পরস্পর মিলিয়া যায় না, অর্থাৎ যতি ছন্দের অনুগামী হয় না। সাধারণতঃ পদ্যে দেখা যায় যে, যেখানে ছন্দ, সেখানেই যতি পড়ে। মাঝে মাঝে অবশ্য দেখা যায় যে, উপচ্ছেদ ও অর্কযতি ঠিক মেলে না, কিন্তু সাধারণ ছন্দে পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি মিলিয়া বাইবেই। এক একটি চরণ এক একটি সম্পূর্ণ অর্থ বিভাগ। ছন্দের আদর্শ অনুসারে পরিমিত মাত্রার পর যতি পড়ে। সুতরাং বলা বাইতে পারে যে, সাধারণ ছন্দে পরিমিত মাত্রার অক্ষরের পর ছন্দ পড়ে; কিন্তু মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর এবং আরও অনেক আধুনিক ছন্দোবদ্ধে কয় মাত্রার পর ছন্দ পড়িবে, তাহা নিশ্চিষ্ট নাই, আবেগের তীব্রতা অনুসারে তাহা দীর্ঘ বা বিলম্ব পড়ে। এই সমস্ত নূতন ধরনের ছন্দকে অমিত্রাক্ষর ও সাধারণ ছন্দকে মিত্রাক্ষর বলা বাইতে পারে।

পূর্বেোক্ত ১০ম সূত্রের অন্তর্গত পঞ্চম দৃষ্টান্তটি মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের উদাহরণ। যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া তাহার অমিত্রাক্ষর পয়ারের অনুরূপ, অর্থাৎ ১৪ মাত্রার প্রতি চরণের শেষে পূর্ণযতি এবং চরণের প্রথম ৮ মাত্রার পর অর্কযতি আছে। কিন্তু প্রায়ই পঙ্কের মধ্যে কোন পঙ্কালের পর ছন্দ আছে। এক একটি চরণ লটয়া অর্থ বিভাগ সম্পূর্ণ হয় না; এক চরণের সহিত অপর চরণের কোন অংশ মিলাইয়া অথবা এক চরণের কোন ভগ্নাংশ গইয়া এক একটি অর্থ-বিভাগ হয়। পূর্ণচ্ছেদ ও উপচ্ছেদ বসাইবার বৈচিত্র্যের দ্রবণ তাহার ছন্দ



অর্থ-বিভাগের দিক দিয়া বিচিত্রভাবে বিভক্ত হইয়া থাকে। সুতরাং মধুসূদনের অমিতাক্ষর এক প্রকার অমিতাক্ষর ছন্দ।

[৪০] মধুসূদন ছাড়া আরও অনেক অমিতাক্ষর ছন্দ রচনা করিয়াছিলেন। তাঁহাদের মধ্যে কেহ কেহ আবার অমিতাক্ষরে কিছু কিছু নূতনত্ব দেখাইয়াছেন। নবীনচন্দ্র সেন মাঝে মাঝে অন্য এক প্রকার রীতিতে অমিতাক্ষর ছন্দ রচনা করিতেন। তিনি পর্কের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ বসাইতেন না, কিন্তু যেখানে অর্ধবাক্তির অবস্থান, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ দিতেন—

দূর হোক ইতিহাস। | • • বেশ একবার ॥
মানবলব্ধ রাজ্য। | • • বেশ নিরন্তর
বহিঃতঃ কি কটিকা। | • •

[৪১] রবীন্দ্রনাথ আর এক প্রকারের অভিনব অমিতাক্ষরে বহু কবিতা রচনা করিয়াছেন। এ রকম অমিতাক্ষর ছন্দে প্রতি চরণের দৈর্ঘ্য সমান, কিন্তু ঠিক একই প্রকারের পর্ক সর্বদা ব্যবহৃত হয় না, ইচ্ছা-মত বিভিন্ন প্রকারের পর্কের সমাবেশ হয়; পর্কের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ প্রায় থাকে না, থাকিলেও বিজোড় সংখ্যক মাত্রার পরে বসে না; প্রতি চরণের শেষে পূর্ণবাক্তি নির্দেশের জন্য পদ্যের অন্তকরণে মিতাক্ষর ব্যবহার করা হয়। সুতরাং ইহা মিতাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দ।

(১০ম সূত্রের অন্তর্গত ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তটি ইহার উদাহরণ)

[৪২] রবীন্দ্রনাথ তাঁহার মিতাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দে ১৪ মাত্রার চরণই বেশীর ভাগ ব্যবহার করিয়াছেন। কখন কখন আবার তিনি ঈদৃশ ছন্দে ১৮ মাত্রার চরণ ব্যবহার করিয়াছেন। এসব ক্ষেত্রেও লক্ষণাদি পূর্ববৎ, কেবল ৮ মাত্রা ও ১০ মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হয়।

হে আদি জননী সিঁহু, • বহুক্ষণ সন্তান তোমার, •
একমাত্র কল্যাণ তব কোলে। | • • তাই • তন্দা নাহি আর
চক্ষু তব, • তাই বকু ছুড়ি | • সবা পক্ষা, সবা আশা,
সবা আশ্বাসন; • •.....

(সমূহের প্রতি)

[৪৩] রবীন্দ্রনাথ ‘বলাকা’তে আর একপ্রকারের অমিতাক্ষর ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। ইহাতেও মিতাক্ষর আছে; কিন্তু তাহা মাত্র চরণের শেষে না থাকিয়া বিচিত্রভাবে চরণের ভিতরে হেদের সঙ্গে সঙ্গে থাকে। মিতাক্ষরের



- অবস্থান অনুসারে পংক্তি সাজান হয় বলিয়া আপাততঃ এ রকম ছন্দের প্রকৃতি
• নির্ধারণ করা হুজুহ মনে হয়। বথা,—

হে ভুবন
আমি বচক্ষণ
তোমারে না বেসেছিহু ভালো
ততক্ষণ তব আলো
খুঁজে খুঁজে পাব নাই তার সব ধন
ততক্ষণ
নিখিল গগন
হাতে নিয়ে বীণ তার পুকে পুকে ছিল পথ চেয়ে।

যতি ও ছন্দ বিচার করিয়া ইহার ছন্দোলিপি করিলে তাৎকটি এইরূপাঙ্গীকার—

(ক) (ক) (ক)
হে ভুবন • আমি বচক্ষণ | • তোমারে না ॥
(খ) (ক) (খ)
বেসেছিহু ভালো | • • ততক্ষণ —তব আলো •
(ক)
খুঁজে খুঁজে পাব নাই | • তার সব ধন • •
(ক) (ক) (গ)
ততক্ষণ • নিখিল গগন | • হাতে নিয়ে
(গ)
বীণ তার | • পুকে পুকে ছিল পথ চেয়ে • •

এক একটি অর্থ-বিভাগের শীর্ষে সূচী-বর্ণ দিয়া ইহার যিত্রাকর সমাইবার সীতি নির্দেশ করা হইয়াছে। দেখা যাইবে যে, কবীজ্ঞানাধের যিত্রাকর অমিত্রাকর হইতে ইহা বিশেষ বিভিন্ন নহে।

[৪৪] 'বলাকা'র আর একটু অল্প রকমের ছন্দও আছে। ইহাদের ছন্দোলিপি করা আরও হুজুহ বলিয়া মনে হইতে পারে।

বথা—

হীরা-মুক্ত-বাপিকোর খটা
যেন শূন্য নিগন্ধের ইলজাল ইন্দ্রধনুখেটা,
যার যদি লুপ্ত হ'বে বাক
শুণ খার
এক বিন্দু নরনের তল
কালের কপোল-তলে পুত্র সমুজ্জল
এ তাজমহল।



এইরূপ পদের ছন্দোলিপি করার সময়ে প্রথম রাখিতে হইবে যে, পদের পূর্বে কখন কখন ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ বা শব্দসমষ্টি ব্যবহার করা হইয়া থাকে। (২৩ সংখ্যক সূত্র দ্রষ্টব্য)

এই ধরনের ছন্দে বসন্তোৎসব শৃঙ্খলায় মাঝে মাঝে অতিরিক্ত শব্দ বসাইয়া ছন্দের প্রবাহকে ক্ষিপ্ত করিয়াছেন।

উপরের উদ্ধৃতিংশের ছন্দোলিপি এইরূপ হইবে—

হীরা হুলা মাণিকোর ঘটা *	= + ১০	}
যেন শূন্য দিগন্তের ইন্দ্রজাল ইন্দ্রধনুসদৃশতা *	= + ১০	
যার যদি লুপ্ত হ'রে থাক *	= + ১০	
(৩য় শব্দ) এক বিন্দু নভবের জল *	= + ১০	
কালের কপোল-জলে শুভ্র সমুদ্রল *	= + ০	}
এ জাদুঘরল *	= + ০	

দেখা যাইতেছে যে, এই বক্তবের ছন্দ মিতাক্ষরের তটিল স্তবকের রূপায়ন যাত্র। উপরের চারিটি চরণ লইয়া একটি স্তবক এবং নীচের দুইটি চরণ লইয়া আর একটি স্তবক। চরণগুলি বিপরীত,—হর পূর্ণ, না হর অপূর্ণ, অর্থাৎ কোন একটি পদের স্থান কোঁক দিয়া পূর্ণ করা হইয়াছে। (এইরূপ দীর্ঘ ও হ্রস্ব চরণের সমাবেশ মিতাক্ষর ছন্দের অনেক স্তবকেও দেখা যায়।) ছন্দ চরণের অন্তর্গত পড়িতেছে, ইহাও মিতাক্ষরের লক্ষণ। শৃঙ্খলায় মিতাক্ষরের এবং মাঝে মাঝে অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার করিয়া ছন্দের প্রবাহে বৈচিত্র্য আনা হইয়াছে।

[৪৫] এতদ্বির সিরিশচক্রে বোঝ আর এক প্রকারের ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। ইহা সাধারণতঃ “গৈরিশ ছন্দ” নামে অভিহিত হয়। এখানে প্রতি চরণে দুইটি করিয়া পদ থাকে। তাদের গাভীরা-অমূল্যে হ্রস্ব বা দীর্ঘ পদ ব্যবহৃত হয়, এবং পদ দুইটি সৈর্য্যে আর অমূল্য হইয়া থাকে। প্রত্যেক চরণই একটি পূর্ণ অর্থ বিভাগ, নিকটস্থ অন্ত্যস্ত চরণের সহিত তাহার সংশ্লেষ থাকে না। মধ্যে মধ্যে ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ ব্যবহার করিয়া ছন্দের প্রবাহকে ক্ষিপ্ত করা হয়।

সিঁড়িধারী, * নাহি বাহবল তব,	= + ০
চাহ হুসাইতে ! (তোরা হ'তে) আমি বলাধিক।	= + ০
কজির-সবাহে (কথা বটে) সন্নানুচক,	= + ০
হল নাহি আমি —অতি হল তুমি	= + ০
দুঃ কঠে করি হে নীকার।	= + ০



বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

৭৬

হলে চাহ | তুল্যইতে,

= ৪ + ৪

হলে কহ | আশ্রিতে তাম্বিতে,

= ৪ + ৪

চকুরের | চুড়ামণি তুমি ।

= ৪ + ৪

(পৃঃ ৪৩, ৪৪, ৪৫ সম্পর্কে পরিবর্তিত "বাংলা মুক্তবচন ছন্দ" বৈদ্যক অধ্যায় প্রভৃতি)



চরণ ও স্তবক

পূর্ববর্তী কয়েকটি অধ্যায়ে আমরা ছন্দের মূলমন্ত্রের আলোচনা করিগছি। বাংলা ছন্দের উপকরণ—পদ্য, এবং সমমাত্রিক পদ্যের সমাবেশেই চরণ, স্তবক ইত্যাদি গঠিত হয়। সংস্কৃতে এরূপ প্রত্যেক সমাবেশের এক একটি বিশেষ নাম আছে, যথা—অষ্টপদ, ত্রিষ্টপদ, ইত্ৰগজা, অটরা, মালিনী, মল্লকাক্ষা, শার্ঙ্গ-বিক্রীড়িত প্রভৃতি। বাংলার এরূপ পয়ার, ত্রিপদী, একাবলী প্রভৃতি কয়েকটি নাম অনেক দিন হইতে চলিত আছে। এই সকল ছন্দোবন্দের মধ্যে সুপরিচিত কয়েকটির উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হইল।

পয়ারে দুই চরণ, ও প্রতি চরণে দুই পদ থাকিত। প্রথম পদে ৮ ও দ্বিতীয় পদে ৬ মাত্রা থাকিত। চরণ দুইটি পরস্পর মিত্রাকর হইত।

মহাকবিবর কথ্য। অমৃত সর্গাম।

কাণীয়াব দাস করে। তবে পুণ্যবান্।

লঘু ত্রিপদীরও দুই মিত্রাকর চরণ এবং প্রতি চরণে তিনটি পদ থাকিত। মাত্রা-সংকেত ছিল ৬+৬+৮।

অর ভগবান্

সর্বপল্লিবান্

অর অর ভগবন্তি।

করি এদিগাভ,

এই কর মাধ—

চোমাতটে থাকে মতি।

(ইন্দ্র গুপ্ত)

দীর্ঘ ত্রিপদীর মাত্রা-সংকেত ছিল ৮+৮+১০।

যশোর নগর ধাম

প্রতাপ-আদিত্য দাম

মহারাজ বঙ্গল কারহ।

নাহি মানে পাত পায়

কেহ নাহি কীটে তার—

ভয়ে বত নৃপতি ভটহ।

(ভারতচন্দ্র)

ত্রিপদী মাত্রেরই চরণের প্রথম দুইটি পদ পরস্পর মিত্রাকর হইত।



একাবলীর মাত্রা-সঙ্কেত ছিল ৬ + ৫। বর্ণা—

বড়র গীরতি | বালির বাধ
কণে চায়েত বড়ি কণেকে চাব (সারসচন্দ্র)

লঘু চৌপদীর মাত্রা-সঙ্কেত ছিল ৬ + ৬ + ৬ + ৫। বর্ণা—

এক দিন ঘেব ' তরণ তপন, | হেরিলেন হুব নদীর তলে
অপরূপ এক কুমারী-রতন খেলা করে নীল নলিনী ধলে
(বিহারীলাল)

দীর্ঘ চৌপদীর মাত্রা-সঙ্কেত ছিল ৮ + ৮ + ৮ + ৭। বর্ণা—

ভরষাট-অবঃস, ভূপতি রাগের বাণ, সলা ভাবে হৃদ-ফংসে ভূরভূটে বসতি
সরেন্স রাগের হুত | তারত তারতীযুত কুলের মুখটি খাত | দ্বিগুণে হুত
(সারসচন্দ্র)

মাল যৌগের মাত্রা-সঙ্কেত ছিল ৪ + ৪ + ৪ + ২; প্রথম তিনটি পর্ক পরস্পর মিতাক্ষর হইত। বর্ণা—

কোতোয়াল | দেশ কাল | বীড়ো ঢাল | ধাক (সারসচন্দ্র)

মালতীর মাত্রা-সঙ্কেত ছিল ৮ + ৭; পদ্যেরের মধ্যে ১ মাত্রা যোগ করিয়া মালতীর ছন্দ হইত।

বড় ভাল বালি আমি | তারকার মাধুরী
মধুর স্মৃতি এরা | জানেনা ক চাতুরী (বিহারীলাল)

এ সমস্ত ছন্দোবন্ধেই মিতাক্ষর দুইটি চরণ লইয়া স্তবক গঠিত হইত।

কিন্তু আধুনিক বাংলার এত বিচিত্র রকমের চরণ ও স্তবক ব্যবহৃত হইয়াছে যে তাহাদের সকলের নাম দেওয়া প্রায় অসম্ভব। তাহা ছাড়া বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের পক্ষে প্রকৃষ্ট নামকরণেরও বিশেষ সার্থকতা নাই। আমরা কয়েক প্রকারের সুপ্রচলিত চরণ ও স্তবকের উদাহরণ দিতেছি। *

* সংগ্রহিত Studies in Rabindranath's Prosody (Journal of the Department of Letters, Vol XXXI, Calcutta University) নামক গ্রন্থে আরও অধিক সংখ্যক উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।



চরণ

চার মাত্রার ছন্দ

(যেখানে মূল পর্বে চার মাত্রা থাকে)

দ্বিপদিক—

পূর্ণপদী— জল পড়ে | পাঁতা বড়ে — ৪ + ৪

ধিন্তা ধিনা | পাঁকা মোলা — ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— একটি ছোট | মালা — ৪ + ২

ছোটর হবে | মালা — ৪ + ২

অতিপূর্ণপদী— সাঁরাধিন | অনাঙ্ক বাতান — ৪ + ৪

ফেলিটেছে | মর্দর নিঃশাস — ৪ + ৪

ত্রিপদিক—

পূর্ণপদী— মিথো দুমি | সাঁখলো মালা | নকীল দুলা — ৪ + ৪ + ৪

ভেবেছ কি | কতে আমার | দেবে দুলা — ৪ + ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— কুঁক কলি | আঁরি তায়েই | বলি — ৪ + ৪ + ২

কালো তাকে | বলো পাঁচের | লোক — ৪ + ৪ + ২

চতুঃপদিক

পূর্ণপদী— জলে বাসা | বেঁধে ছিলেম | জাওয়ার বড় | কিচিবিচি — ৪ + ৪ + ৪ + ৪

সঁরাই পলা | জাহির করে | চেঁচায় কেবল | মিহি মিহি — ৪ + ৪ + ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— হাক পোহাল | করসা হল | কুটল কঁঠ | ফুল — ৪ + ৪ + ৪ + ২

কাঁপিরে লাগা | নীল পটাকা | জুটল অলি | ফুল — ৪ + ৪ + ৪ + ২

পঞ্চপদিক—

অপূর্ণপদী— পড়তে হুক | করে ছিলেম | ই-রেখি এক | সঁহেল কিনে | এনে
— ৪ + ৪ + ৪ + ৪ + ২



পাঁচ মাত্রার ছন্দ

ত্রিপদিক—	গোপন রাতে অন্ধা পড়ে	= ৫ + ৫
	মহর রাতে এসেছে ঘরে	= ৫ + ৫
চতুষ্পদিক—	বসন্ত কার বেধিতে পাই কোথায় লোকে মুঠিত	= ৫ + ৫ + ৫ + ৫
	বসন্ত কার বেধিতে পাই কিরণে অব- গুঠিত	= ৫ + ৫ + ৫ + ৫

ছয় মাত্রার ছন্দ

ত্রিপদিক—	মীঠবে বেখাত অমূলি তুলি	= ৬ + ৬
	অমূলি মিষ্ট উঠেছে আকুলি	= ৬ + ৬
	গুধু অকারণ পুনকে	= ৬ + ৬
	ছুটে বা কলকে কলকে	= ৬ + ৬
ত্রিপদিক—	তোমরা জানিও বহিরা চলিও বাও	= ৬ + ৬ + ৬
	কুলু কুলু কল নদীর প্রান্তের মত	= ৬ + ৬ + ৬
ই (পদ্য ত্রিপদী)—	পানী পানী বন্ত কল কল মত চরণে প্রপত ভাঙা	= ৬ + ৬ + ৬
	পানী পড়িছে সলিল পড়িছে বন্ত মত এসে বাবা	= ৬ + ৬ + ৬
চতুষ্পদিক—	সব ঠাই মোর ঘর আছে আশি সেই ঘর ঘরি বুজিরা	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
	কেনে কেনে মোর সেল আছে, আশি সেই বেশ লম্বো বুজিরা	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬

সাত মাত্রার ছন্দ

ত্রিপদিক—	পুত্রি যেত সুখে লড়েছে রবিবেখা	= ৭ + ৭
	অকল রপটুকা আবেক বার সেবা	= ৭ + ৭
ই (অপূর্ণপদী)—	সমাজ সংসার মিছে সব	= ৭ + ৭
	মিছে এ সংসারের কলরব	= ৭ + ৭



- ত্রিপদিক—
 ললোটে ভরটিক, | প্রহ্নে হার গলে | চলে রে বীর চলে = ১ + ১ + ১
 সে কারো নহে কারো | যেখানে ঠেতবে | রক্ত শিখা ফলে = ১ + ১ + ১
- চতুষ্পদিক—
 এসেছে সব সখী | বসিছে চোখোচোখি | পাড়োতে সুধামুখি | হামিছে শিউলি
 এসেছে তাইবোন, | পুলকে কঁরা মন, | ডাকিছে তাই তাই | খাঁখিছে খাঁখি তুলি
 = ১ + ১ + ১ + ১
- ঐ (অপরপদী)—
 আঁচর পাখি ছিল | মোনার বাঁচাটিকে | বনের পাখী ছিল | মনে
 = ১ + ১ + ১ + ২
 একথা কি করি | মিলন হ'ল গেছে | কি ছিল বিধাতার | মনে
 = ১ + ১ + ১ + ২

আটে মাত্রার ছন্দ

- ষপদিক—
 সেই দিন ও চরণে | ভালি যিশু এ জীবন = ৮ + ৮
 হাসি অক সেই দিন | করিয়াছি বিসর্জন = ৮ + ৮
- (পর্যাঃ)—
 রাখিলে গরুর পাল | বিয়ে দায় মাঠে = ৮ + ৮
 নিঃশব্দ ঘের মন | বিজ় নিক পাঠে = ৮ + ৮
 প্রবের নিশির কাল | তুখে পূর্ণ ঘরা = ৮ + ৮
 এত ভয় বসবেশ, | তবু বস ভরা = ৮ + ৮
 গদগদে গরজে যেথ | থন বতনা = ৮ + ৮
 চীরে একা বসে আছি | নাহি ভরসা = ৮ + ৮
- ত্রিপদিক—
 নদী তীরে কল্যানে | সমাভল একমনে | অপিছেন বাস = ৮ + ৮ + ৮
 হেম কালে ধীন বেশে | প্রাকণ চরণে এসে | করিল প্রণাম = ৮ + ৮ + ৮

ত্রিপদিক (দীর্ঘ ত্রিপদী)—

ব'লে না কাঠর থরে | বুঝা কথ এ সংসারে | এ জীবন মিশার বপন
 দাড়া পুত্র পরিবার | তুমি কার কে তোমার | ব'লে জীব ক'রো না ক্রন্দন
 = ৮ + ৮ + ৮

চতুষ্পদিক—

বনের মঞ্চর মাঝে | বিজনে বীণারি বাজে | তারি হুরে মাঝে বাজে | খুশু ছুটি গান গায়ে
 খুশু খুশু কত পাড়া | গাহিছে বনের পাখা | কত না বনের কথা | তারি সাথে মিলে যায়
 = ৮ + ৮ + ৮ + ৮
 হালি হালি জারা জারা | ধান কাটা হ'ল সারা | ভরা নদী সুরধারা | বহু-পরশা
 = ৮ + ৮ + ৮ + ৮



দশ মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—ওর আশ আশার যখন | করণ ভনায় বড়ো বানি
ছয়গেতে সজল নয়ন | এ বড়ো নিহুর হাসিরাশি

= ১০ + ১০

= ১০ + ১০

বিবিধ

দ্বিপদিক— হে নিশুক, শিরিগাছ | অত্রাশেখী হোমারি সখীত
তরঙ্গিয়া চলিরাছে | অগুনাত, উদাত, ঝরিত

= ৮ + ১০

= ৮ + ১০

ত্রিপদিক— ঈশানের পুত্র মেঘ ' অজবেগে ধরে চলে আসে | বাখা বক হারা
আমাতের বেগুকেটে | নীলাচল হারা সকাহিয়া | হানি দীর্ঘ ধারা

= ৮ + ১০ + ৮

স্তবক

বাংলা কাব্যে আজকাল অসংখ্য প্রকারের স্তবক দেখা যায়। যাত্রা করে একটি সুপ্রচলিত স্তবক ও তাহাদের গঠন-প্রণালীর উল্লেখ করা এখানে সম্ভব।

স্তবকের গঠনে বহু বৈচিত্র্য থাকিলেও প্রায় সর্বদাই দেখা যাইবে যে কোন এক বিশিষ্ট সংখ্যক মাত্রার পঙ্ক-ই ইহার মূল উপকরণ। স্তবকের অন্তর্ভুক্ত করে একটি চরণের পঙ্কসংখ্যা সমান না হইতে পারে। কিন্তু প্রত্যেক পঙ্কের মাত্রাসংখ্যা মূলে সমান। অবশ্য অনেক সময়েই চরণের শেষ পঙ্কটি অপূর্ণ হইয়া থাকে, এবং কখন কখন স্তবকের মধ্যে বিভিন্ন চরণের ব্যবহার দেখা যায়।

স্তবকের মধ্যে অন্ত্যাহুপ্রাস বা মিলের দ্বারা সাধারণতঃ চরণে চরণে সংশ্লেষ নির্দিষ্ট হয়। আমরা ক, খ, গ, ইত্যাদি বর্ণের দ্বারা অন্ত্যাহুপ্রাস যোজনায় রীতি নির্দেশ করিব। কোন স্তবককে ক-খ-খ-ক এই সংকেত দ্বারা নির্দেশ করিলে বুঝিতে হইবে যে ঐ স্তবকে চারটি চরণ আছে, এবং প্রথম ও চতুর্থ, দ্বিতীয় ও তৃতীয় চরণের মধ্যে মিল আছে।

দুই চরণের স্তবক

পরস্পর সমান ও মিতাক্ষর দুইটি চরণ দ্বারা স্তবক বা শ্লোক রচনার রীতি-ই বহুকাল হইতে আজও সর্বাঙ্গের জনপ্রিয়। পূর্বেও ইহা ছাড়া অন্য কোন প্রকার স্তবক ছিলই না। পরার, জিগদী ইত্যাদি সবই এই জাতীয়। নানাবিধ চরণের উদাহরণ দিবার সময়ে এইরূপ বহু স্তবকের উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।



আধুনিক কালে কখনও কখনও দেখা যায় যে এইরূপ স্তবকের চরণ দুইটি ঠিক সর্বোৎকর্ষে এক নহে ; যথা—

কতবার মনে করি | পৃথিবা নিবোধে, নিরু সমীরণ $= ১ + ৩ + ৩$

নিভালস আঁধি সম | বীরে বহি মুখে আসে | এ জাত বীৰন $= ১ + ১ + ৩$

আবার অনেক সময়ে দেখা যায় যে চরণ দুইটির পরসংখ্যা সমান নহে ; যথা—

ওধু অকারণ | পূর্ণকে $= ৩ + ৩$

কণিকের দাম | গা রে আছি প্রাণ | কণিক কিম্বের | আলোকে $= ৩ + ৩ + ৩ + ৩$

তিন চরণের স্তবক

এরূপ স্তবকের ব্যবহার আগে ছিল না, আনেকাল দেখা যায়। ইহাতে নানাভাবে মিল দেওয়া যায় ; যেমন ক-ক-ক, ক-খ-ক, ক-খ-খ, ক-ক-খ। তিনটি চরণই ঠিক একরূপ হইতে পারে ; যেমন—

নিত্য তোমারে | চিন্তা করিণা | হরণ করি $= ৩ + ৩ + ৩$

বিশ্ব-বিহীন | বিজনে বসিয়া | ধরণ করি ; $= ৩ + ৩ + ৩$

তুমি আছি মোর | জীবন মরণ | হরণ করি $= ৩ + ৩ + ৩$

বিভিন্ন-সংখ্যক পরস্পর চরণ লইয়াও এরূপ স্তবক গঠিত হইতে পারে। বিশেষতঃ প্রথম দুইটি ছোট, এবং তৃতীয়টি বড়—এইরূপ স্তবক বেশ প্রচলিত। যেমন—

সবার নাকে আছি | দিগি একেলা $= ১ + ৪$

কেমন করে কাটে | সারাটা বেলা $= ১ + ৪$

চাঁটের পরে ইঁট, মাঝে মাঝে কঁট | নাটকো ভালবাসা | শাইকা বেলা $= ১ + ১ + ১ + ৪$

চার চরণের স্তবক

এরূপ স্তবকের ব্যবহার বেশ প্রচলিত। ক-খ-ক-খ, ক-খ-খ-ক, ক-ক-ক-খ, ক-ক-ক-ক, এইরূপ নানাভাবে এখানে মিল দেওয়া যায়। চরণগুলি ঠিক একরূপ হইতে পারে ; যেমন—

অগ্নে অগ্নি | বাঁধিছে রক্ত | পাশে $= ৩ + ৩ + ২$

বাততে বাততে | জড়িত ললিত | লতা $= ৩ + ৩ + ২$

ইন্দ্রিও কমে | কলিতা উঠিছে | হাসি $= ৩ + ৩ + ২$

করনে মরনে | বহিছে গোপন | কথা $= ৩ + ৩ + ২$



আবার, বিভিন্ন-সংখ্যক পঙ্কতির চরণ লইয়াও এইরূপ স্তবক রচিত হইতে পারে।
উদাঃ, নিম্নোক্ত কয়েকটি প্রকার আলাকাল বেশ প্রচলিত ; যেমন,

(ক) প্রথম, দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণ ছোট, এবং তৃতীয়টি বড় ; যথা—

সে কথা শুনিবে না । কেহ আর	= ১ + ৪
বিভূত নির্ভর । চারি ধার	= ১ + ৪
হুতনে মুনোমুনি । রতীর চুখে দুখী, । আকাশে তল করে । অনিবার	= ১ + ১ + ১ + ৪
অপতে কেহ বেশ । বাহি আর	= ১ + ৪

(খ) প্রথম ও চতুর্থটি বড়, দ্বিতীয় ও তৃতীয়টি ছোট ; যথা—

বহে মাঘ মাসে । দীপ্তের বাতাস, । বহু-সকল । বরণ ।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
পুরী হাতে ঘুরে । প্রাণে নির্ভর	= ৬ + ৬
শিলাঘর ঘাটে । চন্দক-বনে	= ৬ + ৬
গ্রামে চলেছেন । পত্র সবী সনে । কানীর মহিষী । করণ ।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬

(গ) প্রথম ও তৃতীয়টি বড় এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থটি ছোট ; যেমন—

পঙ্কনরে । বস্ত ক'রে । কতকো এ কি, । সন্ন্যাসী,	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
বিষমর । দিরেছো তারে । হুড়ারে ;	= ৬ + ৬ + ৬
ব্যাকুলতর । যেমনা তাত । বাতাসে উড়ে । দিঃবাণি	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
অঙ্গ তার । আকাশে গড়ে । গড়ারে ।	= ৬ + ৬ + ৬

পাঁচ চরণের স্তবক

পাঁচ চরণের স্তবক সুবীজনাধের কাব্যে অনেক সময়ে দেখা যায়। বিশেষতঃ প্রথম, দ্বিতীয়, পঞ্চমটি বড়, এবং তৃতীয় ও চতুর্থটি ছোট, এইরূপ স্তবক তাঁহার বেশ প্রিয় বলিয়া মনে হয়। যেমন,—

বিপুল গভীর । অধর মস্তে । কে বাজাবে সেই । বাহন ।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
উঠিবে চিত্ত । করিলা নৃত্য । বিশ্বত হবে । আপনা ।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
চুটিবে বহু । মহা আনন্দ,	= ৬ + ৬
নব সঙ্গীতে । নৃত্য দল,	= ৬ + ৬
হলধরসঙ্গরে । পূর্ণচন্দ্র । আসাবে নবীন । বাসনা ।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬



ছয় চরণের স্তবক

ছয় মাত্রার পর্কের ছয় ছয় চরণের স্তবক-ও আজকাল খুব প্রচলিত। তন্মধ্যে কয়েক প্রকারের স্তবক খুব জনপ্রিয়। প্রথম প্রকারের স্তবকের ছয়টি চরণের মধ্যে ১ম, ২য়, ৪র্থ, ৫ম চরণ পরস্পর সমান ও ছোট হয়, এবং ৩য় ও ৬ষ্ঠ চরণ অপেক্ষাকৃত বড় ও পরস্পর সমান হয়। যথা,—

“প্রভু বৃদ্ধ লাগি। আমি ভিক্ষা মানি,	= ৬ + ৬
ওগো পুরান্দী। কে রত্নে জাগি”	= ৬ + ৬
অনাথ-লিওর। কচিলা অনুক-। বিদ্যাবে।	= ৬ + ৬ + ৬
সকল বেলিতেছে। শুকন তপন	= ৬ + ৬
আলস্ত অরণ। মহাক্র লোচন	= ৬ + ৬
শ্রাবস্তী পুরীর। গগন-গগন। আগাগে।	= ৬ + ৬ + ৬

দ্বিতীয় প্রকার স্তবকের ছয়টি চরণের মধ্যে ১ম, ২য়, ৫ম, ৬ষ্ঠ পরস্পর সমান ও বড় হয়, এবং ৩য় ও ৪র্থ চরণ অপেক্ষাকৃত ছোট ও পরস্পর সমান হয়। যথা—

আজি কী চোদ্দার। যমুর হরতি। হেতিমু পারব। প্রত্যতে,	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
হে বাতঃ বজ। কামল অঙ্গ। কলিরে অবল। পোতাতে।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
পারে না বহিতে। নদী জল-ধার,	= ৬ + ৬
মাঠে মাঠে ধান। ধরে নাকো আর,	= ৬ + ৬
ভাবিতে কোরেন,। পাহিরে কোরেন। চোদ্দার কানন-। সত্যতে,	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
মাকখানে তুনি। পাড়ারে জমনী। নরক কালের। প্রত্যতে।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬

ইহা ছাড়া আরও নানা ছাঁদের ও নানার স্তবক দেখিতে পাওয়া যায়। সাতটি, আটটি, নয়টি, দশটি চরণ দ্বারাও স্তবক গঠিত হইতে দেখা যায়। হেমচন্দ্রের “ভারতভিক্ষা” ইত্যাদি Ode জাতীয় কয়েকটি কবিতা, রবীন্দ্রনাথের “উর্ধ্বলী”, “বুলন” প্রভৃতি কবিতা এই সম্পর্কে উল্লেখ-যোগ্য। বলা বাহুল্য যে মিত্রাকরের সংগ্রহ এবং একই মূল পর্কের ব্যবহারের দ্বারাই এইরূপ দীর্ঘ স্তবকের গঠন সম্ভব হইয়াছে। দীর্ঘ স্তবকগুলিতে কিন্তু প্রায়ই পর্কসংখ্যা ও দৈর্ঘ্যের দিক দিয়া চরণে চরণে যথেষ্ট পার্থক্য থাকে। নহিলে অত্যন্ত দীর্ঘ বলিয়া এই সমস্ত স্তবক অত্যন্ত ক্লান্তিকর মনে হইত। দৈর্ঘ্যের বৈচিত্র্যের দ্বারা ভাব-প্রবাহের ব্যঞ্জনার-ও সুবিধা হয়।



সনেট

এই উপলক্ষে সনেট (Sonnet) সম্বন্ধে কিছু কথা প্রয়োজন। সনেট যুরোপীয় কাব্যে খুব সুপ্রচলিত। সুপ্রসিদ্ধ ইতালীয় কবি পেত্রার্ক ইহার প্রচলন করেন। ষোড়শ শতাব্দীতে ইংরেজী সাহিত্যেও সনেট লেখা আরম্ভ হয়। সনেট সাধারণতঃ দীর্ঘ কবিতার উপযুক্ত পাক্ষীয়ধর্মী চরণে লিখিত হয়, এবং ইহাতে ১৪টি করিয়া চরণ থাকে। ইহার মধ্যে প্রথম ৮টি চরণ লইয়া একটি বিভাগ (অষ্টক), এবং শেষের ৬টি চরণ লইয়া আর একটি বিভাগ (ষটুক), সনেটের ভাবের দিক দিয়াও এইরূপ বিভাগ দেখা যায়। কিন্তু ইহাতে মিত্রাকর-স্থাপনের যে বিচিত্র কৌশল আবশ্যক, তাহাতেই ইহার বিশেষত্ব। সাধারণতঃ ইহাতে ক-খ-খ-ক, গ-ঘ-ঘ-গ, চ ছ-চ ছ-চ ছ এই পদ্ধতি ক্রমে মিত্রাকর বোঝনা চ-ছ-অ-চ-ছ-অ

করা হয়। কিন্তু মোটামুটি এই কাঠাম রাখিয়া একটু আধটু পরিবর্তন করা চলে, ও করা হইয়া থাকে।

বাংলার মধুসূদন ই চতুর্দশশব্দী কবিতা নাম দিয়া সনেটের প্রথম প্রচলন করেন। তিনি পরারের ৮ + ৬ এই সঙ্কেতের চরণকেই বাংলা সনেটের বাহন করিয়া লইলেন, এবং তাহাই অত্যানি চলিত আছে। তবে রবীন্দ্রনাথ ৮ + ১০ সঙ্কেতের চরণ লইয়াও সনেট রচনা করিয়াছেন। ('কড়ি ও কোমল' জটব্য।)

মধুসূদন পরারের চরণ লইয়া সনেট রচনা করিলেও ছন্দের প্রকারে অনেক সময়েই তাঁহার অমিত্রাকরের লক্ষণ দেখা যায়। মিত্রাকর-বোঝনা-বিষয়ে তিনি পেত্রার্কের রীতিই মোটামুটি অনুসরণ করিয়াছেন। তাঁহার নিম্নোক্ত কবিতাটি বাংলা সনেটের সুকর উদাহরণ।

বান্দীক	মিত্রাকর- স্থাপনের রীতি	
ধপনে অধিনু আমি গহন কাননে	৮ + ৬	ক
একাকী। দেখিহু ঘরে বুঝা একজন,	৮ + ৬	খ
দাঁড়ারে তাহার কাছে আটখান ব্রাহ্মণ,	৮ + ৬	খ
চোখ বেন গুরুগুহ কুরুক্ষেত্র-রণে।	৮ + ৬	ক
"চাহিল বহিতে ঘোরে কিসের কারণ?"	৮ + ৬	খ
জিজ্ঞাসিলো দ্বিজবর মগুর বচনে।	৮ + ৬	ক
"বধি তোমা হরি আমি লব সব ধন"	৮ + ৬	খ
উত্তরিলো যুবজন তীর পরমানে।	৮ + ৬	ক



				মিত্রাকর- স্থাপনের রীতি	
পরিবর্তিল অম, শুনিবু সহরে	..	৮ + ৬	...	গ	} বটুক
স্থানকর গীতধনি : আপনি ভারতী,	...	৮ + ৬	...	ঘ	
মোহিত্তে ব্রজার মন, বর্ণবর্ণা করে,	.	৮ + ৬	.	গ	
আরঙ্গিলা গীত যেন — মনোহর অতি ।	...	৮ + ৬	..	ঘ	
সে ছরছ ঘুঘজন, সে বুকের বরে,	..	৮ + ৬	...	গ	
হইল, ভারত, ভব কবি-কুল গতি ।	...	৮ + ৬	...	ঘ	

মধুসূদনের পর ষাটাত্তা সনেট লিখিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের ও ত্রিযুক্ত প্রমথ চৌধুরীর নাম উল্লেখযোগ্য। ত্রিযুক্ত প্রমথ চৌধুরী মহাশয় মোটামুটি পঁয়তাল্লিশ সনেটের ধারার অনুসরণ করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের সনেটে মিত্রাকর ও অমিত্রাকর উভয়েরই প্রবাহ দেখা যায়। কিন্তু মিত্রাকর-যোজনায় সম্পর্কে তিনি যথেষ্ট বাধীনতা অবলম্বন করিয়াছেন। সময়ে সময়ে দেখা যায় যে তাঁহার সনেট, সাতটি ছই চরণের স্তবকের সমষ্টি যার। ('চৈতালি', 'টিনবেল্ল' ইত্যাদি স্তবক)



কবিতায় ইহার ব্যবহার করিতেছেন। * * * প্রথম প্রকার ছন্দের 'অক্ষর-মাত্রিক,' ২য় প্রকারের 'মাত্রাবৃত্ত' এবং ৩য় প্রকারের 'স্বরমাত্রিক' বা 'ছড়ার' ছন্দ' নাম দেওয়া যাইতে পারে। আভিকাল অনেক 'অক্ষরমাত্রিক' স্থলে 'অক্ষরবৃত্ত', এবং 'স্বরমাত্রিক' স্থলে 'স্বরবৃত্ত' ব্যবহার করিতেছেন। কিন্তু এই নামগুলি অপেক্ষা রাখালরাক রায় মহাশয়ের দেওয়া নামগুলিই বরং সমীচীনতর; কারণ, যথার্থ 'বৃত্তছন্দ' বাংলার নাই। সমমাত্রিক পঙ্কোর উপরই বাংলা প্রভৃতি ভাবার ছন্দ প্রতিষ্ঠিত, 'বৃত্তছন্দ' তুচ্ছ নহে। সংস্কৃত 'বৃত্তছন্দ'গুলি প্রাচীন বৈদিক ছন্দ হইতে সমুদ্ভূত এবং মাত্রাসমক ছন্দ হইতে মূলতঃ পৃথক। 'বৃত্তছন্দ' এবং মাত্রাসমক ছন্দের rhythm বা ছন্দঃস্পন্দনের প্রকৃতি এবং আদর্শ একেবারেই বিভিন্ন। বলা বাহুল্য, বাংলা ছন্দমাত্রকেই মাত্রাসমক-জাতীয়। সংস্কৃত 'অক্ষরবৃত্তের' অনুরূপ কোন ছন্দ বাংলার চলে না। এ বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা এখানে নিম্নরোজন।

১৩২৫ সনে 'ভারতী' পত্রিকার কবি সত্যেন্দ্রনাথ 'ছন্দ-সরস্বতী' নামে যে প্রবন্ধ প্রকাশ করেন, তাহাতেও এইরূপ বিভাগ স্বীকৃত হইয়াছে। ঐ প্রবন্ধের প্রথম 'প্রকাশে' তথাকথিত 'অক্ষরবৃত্ত', দ্বিতীয় 'প্রকাশে' তথাকথিত 'মাত্রাবৃত্ত', এবং তৃতীয় 'প্রকাশে' তথাকথিত 'স্বরবৃত্তের' কথা বলা হইয়াছে। সম্প্রতি কেহ কেহ বাংলা ছন্দের যে আর একটি চতুর্থ বিভাগের অর্থাৎ মাত্রাসমক-স্বরসমক ছন্দের কথা কুলিয়াছেন, তাহার বিষয় 'ছন্দ সরস্বতী' প্রবন্ধের পঞ্চম 'প্রকাশে' বলা হইয়াছে। পঙ্কর জাতীয় ছন্দের প্রতি কেহ কেহ যে অবজ্ঞা প্রদর্শন করেন, তাহা ঐ প্রবন্ধের দ্বিতীয় 'প্রকাশে' 'ছন্দোময়ী'-র মতের অনুরাগী। বাংলা ছন্দে যে বিদেশী সব রকম ছন্দের অন্তর্ভুক্ত করা যায়, এ মতটিও 'ছন্দ-সরস্বতী'-র চতুর্থ 'প্রকাশে' আছে। 'অক্ষরবৃত্ত' শব্দটিও ঐ প্রবন্ধের, এবং যথা যুগের লেখকেরা যে ছন্দোজ্ঞান না থাকার দরুণ সংখ্যা ভুলি করার জন্য "বাংলা ছন্দের পায়ে অক্ষরবৃত্তের তুচ্ছ ঠেকে দিবেছিলেন" এ মতটিও ঐ প্রবন্ধে আছে। একমাত্র রবীন্দ্রনাথের প্রতিভাবলে যে, বাংলা ছন্দের তিন ধারার যজ্ঞের কাব্যসাহিত্যে "বৃত্তবন্দীর সৃষ্টি করেছে"—এই মত এবং এই উপমা উভয়ই 'ছন্দ-সরস্বতী' প্রবন্ধে পাওয়া যায়। কিন্তু কবি সত্যেন্দ্রনাথ ঐ প্রবন্ধে ছন্দঃসম্পর্কীয় বহু স্থল প্রায় ও চিন্তার অবতারণা করিয়াছেন, তাহার সম্পূর্ণ আলোচনা আর কেহ করেন নাই।

সত্যেন্দ্রনাথ নানা ধরনের ছন্দের পরিচয় দিয়াছেন বটে, কিন্তু মূলে যে একটা



ঐক্য থাকিতে পারে, তাহা একেবারে বিদ্বত হ'ন নাই। তৃতীয় 'প্রকাশে' তিনি নিজেই প্রণেতা লিখিয়াছেন—“আজ্ঞা, এই অক্ষর গোণা ছন্দ এবং syllable বা শব্দ-পাশড়ি-গোণা ছন্দ, যুলে কি একই জিনিস নয়?” ইহার স্পষ্ট উত্তর তিনি কিছু দেন নাই,—জামিল, কারুসী বা আসামী হইতে শব্দভারের উৎপত্তি হইয়াছে কিনা, এই প্রশ্নের উত্তর দান করিয়াছেন। তাঁহার যতাবলম্বীরা বাংলা ছন্দের ইতিহাস আলোচনা না করিয়া একেবারেই স্বতন্ত্র তিনটি (চারিটি ?) বিভাগের করণা করিয়াছেন।

যতটি বাহ্যরই হউক, ইহার আলোচনা হওয়া আবশ্যক।

প্রথমতঃ, a priori করেকটি আপত্তি হইতে পারে।

বৈজ্ঞানিক চিন্তা-প্রণালী সর্বত্রই বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্য দেখিতে পায়। বাংলা ছন্দের অগতে নানাবিধ রীতি (style) থাকিতে পারে, যেমন হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের অগতে গোয়ালিয়ারি, জোনপুরি ইত্যাদি নানাবিধ চক্ৰ আছে। কিন্তু তাহা সবেও ছন্দোবন্ধনের কোন একটা মূলনীতি থাকা সম্ভব নয় কি? বাংলার ভাষা, ব্যাকরণ ইত্যাদিতে যদি একটি স্বকীর বৈশিষ্ট্য থাকে, তবে বাংলা ছন্দে থাকিবে না কেন? তিনটি বা চারিটি বা পাঁচটি স্বতন্ত্র জাতির ছন্দ একই ভাষায় একই সময়ে প্রচলিত থাকা সম্ভব কি? বাঙালীর স্বাভাবিক ছন্দোবোধ বলিয়া কোন জিনিস নাই কি? যদি থাকে, তবে তাহার কি কোন সহজবোধ্য মূল স্থল পাওয়া যায় না?

ছন্দোছটে কবিতার দুর্জলতা সহজেই বাঙালীর কানে ধরা দেয়। কিন্তু যদি বাস্তবিক-ই তিন চারিটি বিভিন্ন পদ্ধতির ছন্দ প্রচলিত থাকিত, তবে অত শীঘ্র ও সহজে ছন্দের দোষ কানে ধরা দিত কি? কারণ, তিনটি পদ্ধতি স্বীকার করিলে, ইহাও স্বীকার করিতে হয় যে, অধিকাংশ ক্ষেত্রে কোন এক কবিতার ছন্দ, একটি বিশেষ পদ্ধতি যত্নে শুদ্ধ হইলেও অপরাপর পদ্ধতি যত্নে দুষ্ট। যেমন—

আমি যদি | অশ্ব নিতেম | কালিদাসের | কালে

এই চরণটি তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্ত’ এবং তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ রীতিতে চটে, কিন্তু তথাকথিত ‘স্বরবৃত্ত’ রীতির হিসাবে নিছুল। সুতরাং কোনও কবিতার চরণ গুলিয়া তখনই তাহাতে ছন্দোপতন হইয়াছে বলা চলিত না, তিনটি রীতির নিয়ম মিলাইয়া তবেই তাহাকে ছন্দোছটে বলা যাইত।



তাহা ছাড়া, যে ভাবে এই তিনটি রীতির বিভাগ করা হয়, তাহাতে কি putting the cart before the horse এই fallacy আসে না? কেহ কি প্রথমে কোনও কবিতার জাতি নির্ণয় করিয়া, পরে তাহার ছন্দোবিভাগ করেন, না, প্রথমে ছন্দোবিভাগ করিয়া পরে জাতি নির্ণয় করেন?

অনেকে বলেন যে অরবৃত্ত ছন্দ প্রাকৃত বাংলার ছন্দ, এবং হসস্তবহল। কিন্তু

বৃত্তের মতন | চেহারা যেমন | নিকোদ অতি | ঘোর = ৩ + ৩ + ৩ + ২

বা কিছু হারায় | পিটী বলেন | কেটো বেটাই | চোর = ৩ + ৩ + ৩ + ২

এখানে প্রাকৃত বাংলার ব্যবহার হইয়াছে, অথচ ছন্দ যে 'অরবৃত্ত' নহে, 'মাত্রাবৃত্ত', তাহা ছন্দোবিভাগ না করিয়া কল্পে বলা বাইতে পারে?

মুক্ত বেগীর | গঙ্গা বেধার | মুক্তি বিস্তরে | রঙ্গ = ৩ + ৩ + ৩ + ৩

আমরা বাঙ্গালী | বাস করি সেই | তীরে—বরদ | বঙ্গ = ৩ + ৩ + ৩ + ৩

এখানেও ছন্দ হসস্তবহল, সুতরাং ইহাকে 'অরবৃত্ত' মনে করাই স্বাভাবিক। একমাত্র অপ্রমাণ এই যে, 'অরবৃত্ত' ইহার ছন্দোবিভাগ 'মিলান' যায় না, সুতরাং 'মাত্রাবৃত্ত' বলিতে হয়। কার্যতঃ সকলেই আগে ছন্দোবিভাগ করিয়া পরে জাতি-নির্ণয় করিয়া আসিতেছেন। সুতরাং ছন্দোবিভাগের সূত্র কি, তাহাই নির্ণয় হওয়া দরকার। জাতি-বিভাগের হিসাবে ছন্দের মাত্রা নির্দিষ্ট হয় না। ছন্দের মাত্রা ও বিভাগ ইত্যাদি হির হইলে পর তাহাকে এ জাতি, সে জাতি, বাহা ইচ্ছা বলা বাইতে পারে। কিন্তু সংস্কৃত ও ইংরেজী ছন্দের কয়েকটি নিয়ম ধরিয়া বাংলা ছন্দের আলোচনার অগ্রসর হইলে এবং বাংলা ভাষার তথা বাঙালীর ছন্দের মূল প্রকৃতির বিষয়ে অবহিত না হইলে নানাবিধ প্রমাদে অভিষ্ট হইতে হয়।

তাহার পর, বাস্তবিকই কি তিনটি 'বৃত্তে' মাত্রার পদ্ধতি বিভিন্ন? 'অরবৃত্তে' ও 'অক্ষরবৃত্তে' পার্থক্য কি? 'অরবৃত্তে' অর গুণিতা মাত্রা ঠিক করিতে হয়। 'অক্ষরবৃত্তে' কি অক্ষর গুণিতা ঠিক করা হয়? ছন্দের পরিচয় কানে; সুতরাং বাংলা নিস্তান্ত দর্শনগ্রাহ এবং কেবলমাত্র লেখার কোশল হইতে উৎপন্ন (অর্থাৎ অরক্ষ), তাহা কখনও ছন্দের ভিত্তি হইতে পারে না। নিরক্ষর লোকেও তো ছন্দঃপত্তন করিতে পারে। রোমান বর্ণমালায় তথাকথিত 'অক্ষরবৃত্ত' ছন্দের কবিতা লিখিলে কিরূপে তাহার হিসাব হইবে? কবির দিক দিয়া বিবেচনা করিলে দেখা যায় যে, তথাকথিত 'অক্ষরবৃত্তে' অর গুণিতাই মাত্রা ঠিক করা



হয়; কিন্তু কোন শব্দের শেষে যদি closed syllable অর্থাৎ যৌগিক অক্ষর থাকে, তবে তাহাতে দুই মাত্রা ধরা হয়। কিন্তু তাহাও কি সর্বত্র হয়?

‘বাধঃপতিরোধ যথা চলোন্নি আঘাতে’

‘তোমার মীপদ-রজঃ একদেঃ লভিতে

প্রসারিছে করপুট কৃত পারাবার’

এখানে ‘বাধঃ’, ‘রজঃ’ শব্দে দুই মাত্রা, যদিও ‘দঃ’ ‘বা’ ‘জঃ’ যৌগিক অক্ষর (closed syllable)। রবীন্দ্রনাথের কাব্যেই দেখা যায় যে, ‘দিক্ প্রান্ত’ শব্দটি ‘অক্ষরবৃত্তে’ কখনও তিন মাত্রার, কখনও চার মাত্রার বলিয়া গণ্য হয়। ‘দিক্’ শব্দটিও কখনও এক মাত্রার, কখনও দুই মাত্রার বলিয়া ধরা হয়।

তব চিত্র গগনেন্দ্র | দুঃ দিক্ মীমা = ৮ + ০

বেদনার রাঙা মেঘে | পেয়েছে সহিয়া = ৮ + ০

মনের আকাশে তার | দিক্ মীমাষা বেগে = ৮ + ০

বিবাহী স্বপনপানী | চলিছে ঘেরে। = ৮ + ০

‘ঐ’ শব্দটি কখনও এক মাত্রার, কখনও দুই মাত্রার বলিয়া ব্যবহৃত হয়

‘দাঁড়ঃ দাঁড়ঃ জনি উঠে রতীর নিলীখে’

এ সকল পংক্তিতে ‘টৈঃ’ শব্দটির যৌগিক অক্ষর হইয়াও এক মাত্রার। তাহা ছাড়া, শব্দের প্রান্তে কি অভ্যন্তরে যদি closed syllable বা যৌগিক অক্ষর থাকে, তবে তাহাও সর্বদা এক মাত্রার বলিয়া গণ্য হয় না।

তদানী জনৈশ তোর | নারে করা জল।

আলিতা দুইবে পর | কোথা খুব বল।

এখানে ‘আল্’ ও ‘দুই’ শব্দের আন্তঃস্থান অধিকার করিয়াও দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত। সেইজন্য—

চিহ্নি কেটেছে মেঘে | গৃহিণী সরোষে = ৮ + ০

কি বলে ঠাকরণ ঘোর | নেই কোন মোহে = ৮ + ০

এখানে ‘চিহ্’ দীর্ঘ। সম্প্রতি কেহ কেহ বলিয়াছেন যে, ‘অক্ষরবৃত্তে’ সংস্কৃত



শব্দের আদিতে বা মধ্যে অবস্থিত closed syllable বা যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণ চলে না। কিন্তু এ যত কি ঠিক ?—

নিরেছি^১নু : কা^২ক^৩ন : গ^৪লী = ১ + ৩ + ৩

স^১র^২বাস : খ^৩লে' গেল | অগ্নি^৪ দিল : গা^৫র = ১ + ৩

বা^১তানে হু^২লিছে যেন | শী^৩র্ষ সমেত = ১ + ৬

অথবা,

খা^১নে অব^২ত^৩ষ্টিতা | এ^৪তাহের অ^৫রণ ভূ^৬কূলে = ১ + ১০
শৈল^৭তট^৮নূলে।

যু^১গান্তরের বা^২ধা | এ^৩তাহের বা^৪ধার বা^৫ধারে = ১ + ১০

এ রকম হলে এই যত খণ্ডিত হইতেছে। সুতরাং এই যাত্রা বলা যায় যে, 'অক্ষরযুক্ত' closed syllable কখনও এক যাত্রার, কখনও দুই যাত্রার হয়। বাধা বলা পূর্ক-নির্দিষ্ট কোনও রীতি নাই। কিন্তু, কোন্ ক্ষেত্রে যে কথাকথিত অক্ষরযুক্ত যৌগিক অক্ষর দীর্ঘ হইবে তাহার কোন নির্দেশ কেহ দিতে পারিতেছেন না। কিন্তু পূর্ক-পূর্কাল বাদ অল্পসারে তাহা সহজেই নির্ণয় করা যায়।

'অক্ষরযুক্ত'-ও কি সর্বদা দ্বয় গুলিয়া যাত্রা গির হয় ?

- (১) পর পর পর | পড়ে বেটা | কর কর কর | কুটী
- (২) আত্ আত্ সই | ভালু আনি বে | ভালু আনি বে | চলু
- (৩) আই আই আই | এই বুড়ো কি | ই পেরীত | বর লো
- (৪) কিনু বাপিত | নাড়ি কাবার | আর্দেক তার | চুল
- (৫) এক পরসার , কিনেছে সে | তারপতার এক | তাপা
- (৬) এ সংসার | রসের কুটি
পাই দাই আর | বলা সৃষ্টি
- (৭) নির্ভরে তুই | রাগ্রে যানো | কাল বাড়ির | কোলে
- (৮) বসেছে আক | রবেত চলার | গনি যাত্রার | যেলা
- (৯) আপাণোড়া | সব গুন্তেই | হবে
- (১০) বাগ বললেন , কঠিন হেসে , | "তোমরা মারে | বিরে
এক সপ্তেই | বিরে ক'রো | আমার মতায় | পরে
- (১১) এমনি করে | হার, আমার | দিন বে কেটে | বার



- (১২) কপালে যা | তেণা আছে | তার মল ভা | হবেই হবে
(১৩) গেছে দৌছে | করাকাক চলে
সেইপানেতেই | যর পা হু | বলে ।
(১৪) হায় কি হ'লো | পেটের কথা | বেরিয়ে গেল কত
ইন্দক সে । জাটু টুসন বেরান ইন্দুর । যত
(১৫) বাড়িরে শুখু | জলের শব্দ | বুপু বুপু | তপ
কপ্তি ভেলে | পর শুনে | একেবারে | চূপ

এগুলি কোন বৃত্তে রচিত? 'অবৃত্তে' তা? নিম্নের পক্ষগুলিতে যে বর
জপিয়া মাত্রা স্থির করা হয় নাই, তাহা তো স্পষ্ট। কারণ ঐ পক্ষগুলিতে
বরের সংখ্যা কখন তিন, কখন দুই হওয়া সবেও সন্নিহিত চতুঃবর পক্ষের
সহিত মাত্রার সমান হইতেছে। তাহা হইলে অবৃত্তেও কখন কখন closed
syllable-কে দুই মাত্রা ধরা হয়, স্বীকার করিতে হইবে। সুতরাং বলিতে হয়
যে, 'অবৃত্ত' ছন্দেও আবৃত্তক-যত syllable-কে দীর্ঘ করিতে হয়। কিন্তু সেই
আবৃত্তকতার স্বরূপ কি? পক্ষ-পক্ষাক-বাদে তাহারই ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে।

এতদ্বির তথাকথিত মাত্রাবৃত্ত-জাতীর কবিতাতেও যে সর্বদা 'মাত্রাবৃত্ত'র
নিয়ম বজায় থাকে, তাহা নহে। হেমচন্দ্রের 'দশমহাবিষ্টা' কবিতাটিতে
বা রবীন্দ্রনাথের 'অনগণমন-অধিনায়ক' কবিতাটিতে 'মাত্রাবৃত্ত'র নিয়মগুলি
প্রতিপালিত হইয়াছে কি? কেহ কেহ বলিতে পারেন যে, ঐ কবিতাগুলি
সংস্কৃত পদ্ধতিতে রচিত। বাংলার open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ প্রায়
হয় না; ঐ কবিতাগুলিতে যহ open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ হইতেছে।
কিন্তু উচ্চারণ অনেক সময়ে সংস্কৃতভাঙ্গ হইলেও, ছন্দ সংস্কৃতের নহে, ছন্দ
বাংলার। ইচ্ছা করিলেই সংস্কৃত উচ্চারণ যে বাংলা কবিতার চালান যায় না—
ইহা বহু পরীক্ষার প্রমাণিত হইয়াছে। কিন্তু বাংলা ছন্দের মূল ধাত ও নিয়ম
বজায় রাখিলে open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ স্বভাবতঃই হইতে পারে।
যেমন—

যেহ বিহঙ্গ | করণা হল হল | নিজের আগে কার | খাঁধি রে

রূপ নীপের | আলোক লাগিল | কথা-হুসর | চক্ষে

তথাকথিত মাত্রাবৃত্তে সমস্ত স্বাক্ষ অক্ষর ক্রম বলিয়া ধরার রীতি থাকিলেও
এখানে 'যে', 'রূ' অনায়াসেই দীর্ঘ হইতেছে। ভারতচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ, হেমচন্দ্র,



রজনীকান্ত, দ্বিজেন্দ্রলাল প্রভৃতি কবির বহু রচনার ইহা প্রমাণিত হইয়াছে। এই সমস্ত সংস্কৃতগন্ধি কবিতার দীর্ঘ উচ্চারণ বাস্তবিক যে সংস্কৃত উচ্চারণের নিয়ম অনুসারে হয় না, বাংলা ছন্দের নিয়ম অনুসারে হয়, তাহা কিঞ্চিৎ প্রাণিবান করিলেই দেখা যাইবে। (১৬ক স্বরু জটব্য)

Open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ 'অক্ষরবৃত্ত', 'স্বরবৃত্ত' প্রভৃতিতেও যে হয় না, এমন নহে। যথা:—

'বল্ ছিন্ন বীণে, | বল্ উঠেঃসরে—

না—না—না— | মানবের তরে—'

'কাজি কুল | কুড়ুতে | পেরে পেলুম | বালা

হাত কুম্ভক্ | পা কুম্ভক্ | সীতারামের | খেলা'

সুতরাং আসলে দেখা যাইতেছে যে, সব রকম রীতির কবিভাঙেই ছন্দের আবশ্যিক মত open ও closed সব রকম syllable-ই দীর্ঘ হইতে পারে। কালে কালেই যাত্রা-শব্দের দিক্ দিয়া তিনটি 'বৃত্তের' বাংলা ছন্দের ভাগ করার কোন কারণ নাই। আজকাল অনেকে এমনকি 'অক্ষরবৃত্ত'কে 'যৌগিক' অর্থাৎ মিশ্র বলিতেছেন। কিন্তু 'স্বরবৃত্ত', 'মাত্রাবৃত্ত' ও 'যৌগিক' (mixed)—এইরূপ ত্রৈবিক-বিভাগ যে কিরূপ illogical বা যুক্তির বিরুদ্ধ তাহা সহজেই প্রতীত হয়।

বাংলা কাব্য হইতে বহু শত উদাহরণ দিয়া দেখান যায় যে, প্রস্তাবিত ত্রিখণ্ড বিভাগ স্বীকার করিলে অনেক বাংলা কবিতাই ছন্দের রাজ্য হইতে বাদ পড়ে। নিম্নে বিভিন্ন যুগের লেখা হইতে কয়েকটি উদাহরণ দিতেছি; কিন্তু ইহাদের কোনটিতেই কোন 'বৃত্তের' নিয়ম খাটে না।

(১) কব : জামাই | ভাপনা

তিন : নয় | আপনা।

২) বৃষ্টি পড়ে | টাপুর টুপুর | নদেব এস | বান

শিব ঠাকুরের, বিয়ে হল | হিমু কণ্ঠে | বান।



- (৩) ডাক দিয়ে কর | সেবীবর
বিকুল | পোতাঙ্কর
ডাক দিয়ে কর | পোতাঙ্কর
বিকুল | সেবীবর ।
- (৪) যে বজন | পেয়েছি (= খেয়েছি) আশি | বার বৎসর | আগে
আত কেন | ভিলে আমার | সেই বজন | লাগে ।
- (৫) শুক বলে | আমার কুক | ভগ্নের | কালো
নারী বলে | আমার বাধার | ভগ্নে ভগ্নে | আলো ।
- (৬) কহিলেন | সুনিবর | এমনি ক'রে | যেতেই কি হয়
চাই | কক কথা | সমাপন | এই কথা | উপাশন,
দিকপন | চাই বিকপন | শুই ছুঁড়ী তোয় | বিরে ময়
- (৭) কি বলিলে : পোড়ারমুখ | কুল করিতে , ব্যয়
সকল : অলে' পেল | আগি দিল গলে ।
- (৮) এরা) পদ্মা তুলে | ধোমটা খুলে | সেয়ে গুজে | সত্যর দাবে
জানি হিন্দু | জানি বোলে | বিন্দু বিন্দু | জাতি খাবে ।
- (৯) কোথায় কৈ | পবী মল ? | বিভাসাগর | কোথা ?
মুখজোর | কারচুপিতে | মুখ হৈল | হেঁতাজী ।
ও খড়ীয়া | কুকবাসি ! | একবার দেখ | চেয়ে,
মুকুলজার | পথের ধারে | কত শত | মেয়ে ।



(১০) সন্ধ্যাপ্রগনে । নির্বিড় কালিখা । অরুণে ধেলিছে নিশি
 ভীত বদনা । পৃথিবী হেরিছে , ঘোর অজকায়ে নিশি
 হী হী শব্দে । অটবী পুরিছে । জাগিছে প্রমথগণ
 আটহাসেতে , বিকট জায়েতে । পুরিছে বিটপী বন
 কুট করতালি । কবক তালিছে । ডাকিনী হুলিছে ডালে
 বিদ বিটপে । ব্রহ্ম পিন্যচে । হাসিছে বাতারে গালে

(১১) " জর রাণী । রাসনিঃসের । জর " —
 ক্ষেত্রপতি । উদ্ধবের । কব
 কবের বন্ধ । কেপে উঠে । করে,
 দুটি চন্দ্র । হলু হলু । করে,
 ধরদাত্তী । ধাক্কা সহ । করে
 " জর রাণী । রাসনিঃসের । জর "

(১২) ছুটল কেন : বহিঃসের । আনন্দের : কোর
 ছুটল কেন : উকানীর । বহিঃসের : কোর
 বৈকালে , বৈশাখী : এস । আকাশ : লুটবে
 শুভ্রগতি : চাকল সুখ । মেঘাব : শুভমে

এ স্থলে কেহ বলিতে পারেন যে, এখানে বিভিন্ন 'বৃত্তের' নিয়মের ব্যাভিচারী যে সমস্ত উদাহরণ দেওয়া হইল, সেগুলি শুধু 'স্বরবৃত্ত', শুধু 'অক্ষরবৃত্ত' বা শুধু 'মাত্রাবৃত্তের' উদাহরণ নহে। এই সমস্ত 'ব্যাভিচারী' কবিতাকে তবে কি বলা হইবে? আশা করি, তাহাদিগকে ছন্দোছষ্ট বলিতে কেহ সাহস করিবেন না—বহুকাল হইতে বাঙালীর কান ঐ সমস্ত কবিতার ছন্দে তৃপ্তিলাভ করিয়াছে। বাংলা ছন্দের অগতে তাহাদের কোনও একটা



স্থান নির্দেশ করিতে হইবে। তবে কি প্রত্যেক 'বৃন্দে'র প্রাচীন ও আধুনিক, শুদ্ধ ও ব্যভিচারী ভেদে ছয়টি কি নয়টি, কি ততোধিক বিভাগ করিতে হইবে? কিন্তু বাংলা ছন্দের ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা বাইবে যে, প্রাচীন 'স্বরবৃত্ত' বা প্রাচীন 'মাত্রাবৃত্ত' বা প্রাচীন 'অক্ষরবৃত্ত'—ইহাদের মধ্যে পূর্ক্স-নির্দিষ্ট একই মাত্রা-পদ্ধতি দেখা যায় না। আবশ্যক মত হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ করাই চিরন্তন রীতি। তাহা ছাড়া, 'ব্যভিচারী স্বরবৃত্ত' ইত্যাদি সংজ্ঞা দিলে কোঁ কোন পদ্ধতি গির করা হয় না, কেবল মাত্র 'স্বরবৃত্ত' ইত্যাদির প্রস্তাবিত নিয়মের ভ্রান্তি ও অসম্পূর্ণতা স্বীকার করিতে হয়। শেষ পর্য্যন্ত সত্যীন্দ্রের দ্বার বাংলা ছন্দকে বহু খণ্ডে বিভাগ করিতে হইবে, তাহাতেও সব অস্থবিধার পার পাওয়া বাইবে কি না সন্দেহ।

বাংলা ছন্দের প্রস্তাবিত ত্রিধা বিভাগ সম্পূর্ণ অঐতিহাসিক। বাংলা ভাষার কোন যুগেই তথাকথিত তিনটি স্বতন্ত্র পদ্ধতিতে কবিতা রচিত হয় নাই। 'বৌদ্ধগান ও দোহা', 'শূক্তপুরাণ' ইত্যাদি রচনার সময় হইতে উনবিংশ শতাব্দী পর্য্যন্ত কোন সময়েই তিনটি পৃথক্ মাত্রা-পদ্ধতি বাংলা ছন্দে দেখা যায় না। সর্ব্বদাই Beat and Bar Theory বা পর্ক্স-পর্ক্সাল-বার অনুধারী রীতিতে মাত্রা নির্ণীত হইতেছে দেখা যায়। একই চরণের মধ্যে কতকটা তথাকথিত 'স্বরবৃত্তে'র, কতকটা তথাকথিত 'মাত্রাবৃত্তে'র লক্ষণ নানাতাবে জড়িত হইয়া আছে দেখা যায়। যে ছন্দ বাংলা কবিতার প্রধান বাহন, তাহাতে বাংলার সমস্ত শ্রেষ্ঠ কাব্য রচিত হইয়াছে, আর পর্য্যন্ত কোন গভীর ভাবপূর্ণ কবিতার বে ছন্দ অপরিহার্য্য, সেই ছন্দে অর্থাৎ পরার জাতীর ছন্দে প্রস্তাবিত কয়েকটি "বৃন্দে"র নিয়মগুলির মিশ্রণ তো সুল্পষ্ট। তাহার পূর্ক্সে ইহাকে 'অক্ষরবৃত্ত' বলিয়াছেন, তাহার এই সংজ্ঞার দুর্ব্বলতা বুঝিয়া এখন বলিতেছেন যে, ইহা 'বৌদ্ধিক' ছন্দ, অর্থাৎ 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্তে'র বর্ণসংকর। কিন্তু তাহার বাহাকে 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্ত' বলিতেছেন, তাহার বহল অতি কব। প্রকৃতপক্ষে রবীন্দ্রনাথ ও তাহার অনুকরণগণের কাব্য দেখিয়া তাহার বাংলা ছন্দের তিনটি বিভাগ করনা করিয়াছেন। প্রাচীন কাব্যের 'স্বরবৃত্ত' তাহাদের কল্পিত নিয়ম মানিয়া চলে না, প্রাচীন 'মাত্রাবৃত্ত'ও তাহাদের নিয়ম মানে না। আধুনিক 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্ত' মিশাইয়া যে পরার-জাতীর ছন্দের উৎপত্তি হইয়াছে, এ মত একান্ত অগ্রাহ্য। তাহাদের স্বকল্পিত ছন্দঃশাস্ত্র অনুসারে যদি তাহার পরার-জাতীর ছন্দের ব্যাখ্যা খুঁজিয়া না পান, তবে সে দোষ তাহাদের কল্পিত ছন্দঃশাস্ত্রের;



বাংলা ছন্দের মূল তত্ত্বটি যে তাঁহারা ধরিতে পারেন নাই, তাহা ইহাতেই স্পষ্ট প্রতীত হয়।

সুতরাং দেখা যাইতেছে যে, মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া বাংলায় যে তিনটি স্বতন্ত্র 'বৃত্ত' আছে, তাহা কোনক্রমেই স্বীকার করা যায় না। এই division সম্পূর্ণ ইতিহাসবিরুদ্ধ,—যত বকব fallacies of division আছে, সমস্তই ইহাতে পাওয়া যায়।

আধুনিক অনেক কবিতাকেই অবশ্য যে কোন একটি 'বৃত্তে' ফেলিয়া দেওয়া যায়। কিন্তু আসলে বাংলা ছন্দের পদ্ধতি এক ও অপরিবর্তনীয়। পূর্বোক্ত Beat and Bar Theory-তে সূত্রাকারে সেই পদ্ধতি বিবৃত হইয়াছে। আধুনিক কবিরা সেই পদ্ধতি বজায় রাখিয়াই কোন কোন দিক্ দিয়া এক-একপ্রকার বীধা-ধরা রীতি বাংলা কাবোয় ছন্দে আনিতেছেন। কিন্তু সেই রীতি দেখিয়াই বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি বুঝা যায় না। আধুনিক এক একটি রীতিতে বাংলা ছন্দের কোন একটি প্রবৃত্তির চরম অন্তিম্যক্তি হইয়াছে। আধুনিক অনেক 'স্বয়মাত্রিক' ছন্দে যৌগিক অক্ষর মাত্রেরই দীর্ঘীকরণ হয়; পরন্তু আধুনিক 'মাত্রাবৃত্ত' ছন্দে যৌগিক অক্ষরমাত্রেরই দীর্ঘীকরণ হয়। ইচ্ছা করিলে অসংখ্য বিশিষ্ট রীতির ছন্দও কবিরা চালাইতে পারেন; যেমন, এমন এক রীতির ছন্দ চালান সম্ভব যে, তাহাতে কেবল মাত্র ব্যঞ্জনান্ত অক্ষরেরই দীর্ঘীকরণ হইবে, কিন্তু যৌগিক-স্বরান্ত অক্ষরের দীর্ঘীকরণ চলিবে না। কিন্তু বাংলা ছন্দের যে প্রবৃত্তিকেই কবিরা বিশেষ ভাবে ফুটাইয়া তুলুন না কেন, মূল সূত্রগুলিকে তাঁহাদের মানিয়া চলিতেই হইবে। আধুনিক কবিরা যে সর্বদাই আধুনিক 'স্বয়মাত্রিক' বা আধুনিক 'মাত্রাবৃত্ত' বা 'বর্ণমাত্রিক' ছন্দে লেখেন, তাহাও নয়।

বাহা হউক, মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া যে বাংলা ছন্দে তিনটি স্বতন্ত্র জাতি আছে, এতদ্বাচন্যে করার পক্ষে কোন বৌদ্ধিকতা নাই।



ছন্দের রীতি

যে তিন ধরনের কবিতার কথা আধুনিক কবিরা বলেন, তাহাদের বিশেষত্ব ও পরস্পরের সঠিক পার্থক্য—লয়ে, মাত্রা গুণিবার পদ্ধতিতে নয়। চন্দ্রাবন্ধনের অল্প অবশ্য মাত্রার হিলাব ঠিক-ঠাক বজায় রাখা আবশ্যক, কিন্তু কোথায় কোন্ অক্ষরটি হয়, কোন্ অক্ষরটি দীর্ঘ—এইটুকু স্থির করিতে পারিলেই ছন্দের খাতটি ঠিক জানা হয় না। ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন তাল ছাড়াও রাগ-রাগিনী আছে, তেমনি ছন্দেও সংস্কৃত সাহিত্যের গৌড়ী, বৈদ্যুতী প্রভৃতির প্রতিরূপ নানা রকম রীতি (style) আছে। যে তিন রকম রীতির কবিতা বাংলায় প্রচলিত, তাহার ক্রিষ্ণু পরিচয় নিরে দিতেছি। চরণের লয়ের উপরট এক এক রকম রীতির বৈশিষ্ট্য নির্ভর করে।

[১] ধীর লয়ের ছন্দ বা তাল-প্রধান ছন্দ (পয়ার-জাতীয় ছন্দ)

বাংলা কাব্যে যেটি সনাতন ও সর্বাঙ্গশুদ্ধ বৈদ্য প্রচলিত রীতি, তাহার নাম দিতেছি পয়ারের রীতি। এটি রীতিতে যে সমস্ত কবিতা রচিত তাহাদিগকে 'পয়ার-জাতীয়' বলা যাইতে পারে।

এই ছন্দকেই 'অক্ষরমাত্রিক,' 'বর্ণমাত্রিক,' 'অক্ষরবৃত্ত' ইত্যাদি নামে অভিহিত করা হয়। কারণ আপাতদৃষ্টিতে মনে হয় যে এই রীতির কবিতায় মাত্রাসংখ্যা ছয়ক্ বা বর্ণের সংখ্যা অনুযায়ী হইয়া থাকে। অনি-বিজ্ঞানসম্মত কোন ব্যাখ্যা খুঁজিলে বলিতে হয় যে, এই ছন্দে সাধারণতঃ প্রত্যেক syllable বা অক্ষরকে একমাত্রা ধরা হয়, কেবল কোন শব্দের শেষে হলাস্র syllable বা অক্ষর থাকিলে তাহাকে দুই মাত্রার ধরা হয়। কিন্তু পূর্বেই দেখাইয়াছি যে, এই মাত্রা পদ্ধতি যে সর্বত্র বজায় থাকে, তাহা নহে। মাত্রা-পদ্ধতির দিক্ দিয়া ইহাও স্বার্থ স্বরূপ ধরা যায় না।

পয়ার ধীর লয়ের ছন্দ। পয়ারের রীতিতে কোন কবিতা পাঠ করায়



সময়ে শুদ্ধ অক্ষর-ধ্বনি ছাড়াও একটা টানা সুর আসে। এই টানটাই পয়সারের বিশেষত্ব। এই টানটুকুকে সংস্কৃতের 'তান' শব্দ দ্বারা অভিহিত করিতেছি (ইংরেজীতে vocal drawl)। অক্ষরের ধ্বনির সহিত এই টান বা তান বিশিষ্ট থাকে, কখনও কখনও অক্ষরের ধ্বনিকে ছাপাইয়াও উঠে, এবং স্পষ্ট প্রতিগোচর হয়। উপর্য উপর্য বলা যায় যে, পয়ার-জাতীয় ছন্দে এক একটি ছন্দোবিভাগ বেন এক একটি তানের প্রবাহ। শ্রোতের মধ্যে ছোট বড় উপলব্ধিও ফেলিলে বেনন সহজেই তাহারা স্থান করিয়া লইতে পারে, পয়ারের একটানা সুরের মধ্যে তুঙ্গ শোলিক-স্বরাস্ত বা যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর প্রভৃতি সহজেই স্থান করিয়া লইতে পারে। পয়ারের এক একটি মাত্রা এই ধ্বনি-প্রবাহের এক একটি অংশ। এক একটি পূর্ণকার হরক্ বা বর্ণ—('১, ২, ৩' ইত্যাদিকে গণনার বাহিরে রাখা হয়) এইরূপ এক একটি অংশ মোটামুটি নির্দেশ করে। সুতরাং অনেক সময়ে হরক্ তপিতা মাত্রার হিসাব পাওয়া যায়। এই হিসাবে এ ছন্দকে 'বর্ণমাত্রিক' বলা হইয়া থাকে, যদিও এ নামটিতে এই ছন্দের মূল কথাটি নির্দেশ করা হয় না। কেবল মাত্র অক্ষরধ্বনি দ্বিধাই পয়ারের এক একটি মাত্রা পূর্ণ হয় না, এই ক্ষুদ্র শুদ্ধ ধ্বনি-হিসাবে যে সমস্ত অক্ষর সমান নয়, তাহারাও পরারে সমান হইতে পারে। বিদেশীর কানে এই বিশেষ লক্ষণটি সহজেই ধরা পড়ে, এই ক্ষুদ্র তাহারা বাঙালীর আনুষ্ঠানিকে গায়-বোম্ব গোছের অর্থাৎ সুর করিয়া পাঠ করার মতন বলিয়া থাকেন। বাস্তবিক, গানে বেনন সুর আছে, বাঙালীর এই সুপ্রচলিত ছন্দে তেমনি একটা টান বা তান আছে। এই টানটিকে বাদ দিলে পয়ার-জাতীয় কবিতা পড়া-ই অসম্ভব হইবে। এই লক্ষণটি কেবল যে প্রাচীন পয়ারে পাওয়া যায়, তাহা নহে; আধুনিক-কালে লিখিত পয়ার-জাতীয় কবিতা বাদেই ইহা আছে। অকৃত্রিম বলিয়াছি যে, "ছন্দোবোধ, বাক্যের অন্ত্যস্ত লক্ষণ উপেক্ষা করিয়া দুই একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে"। পয়ার জাতীয় রচনার অক্ষরের অন্ত্যস্ত লক্ষণ উপেক্ষা করিয়া মূল সুরের স্বভাবকেই অবলম্বন করিয়া ছন্দ গড়িয়া উঠে। মূল সুরের ধ্বনিই এ ছন্দে প্রধান, ব্যঙ্গনাদি অপরাপর বর্ণকে মূল সুরের অধীন এবং মাত্র ইহার আকার-সাধক বলিয়া গণ্য করা হয়। সুতরাং ছন্দো-বন্ধনের হিসাবে ব্যঙ্গনাদি গৌণধ্বনির এখানে মূল্য দেওয়া হয় না। অক্ষরের স্বরাস্তকে প্রাধান্য দিয়া যে পয়ার-জাতীয় ছন্দে একটানা একটা ধ্বনিপ্রবাহ সৃষ্টি করা হয়, এবং এই ধ্বনিপ্রবাহের এক একটি অংশে যে কোন প্রকারের



অক্ষরের স্থান সঙ্কলন করা যায়, তাহা সহজেই লক্ষ্য করা যায়। নিম্নোক্ত যে কোন কবিতাতেই ইহা লক্ষিত হইবে।

- (১) মহাত্মারতের কথা অমৃত সমান।
কালীরায় হাস করে শুনে পূণ্যবান।
- (২) বসিয়া পাতালপুরে কুক দেখগণ,
নিমগ্ন নিমগ্ন জীব চিহ্নিত ব্যাকুল।
- (৩) কর ভববান্‌ সঙ্গমভূমিমান
চর কর ভবশক্তি।
করি অগ্নিপাত, এই কর দাখ—
জোয়াতেই থাকে যতি।
- (৪) হে বজ, জাগরে তব বিবিধ রতন।
তা' সবে (অবোধ আমি।) অবহেলা করি'
পরধন-লোভে রত করিগু জবন।
- (৫) এ কথা জানিতে তুমি ভারত-ঈশ্বর পা-জাহান,
কালপ্রোভে হেসে যায় কীবন দৌরন ধন মান।

শুদ্ধ অক্ষরধ্বনিকে প্রাধান্য না দিয়া, তাহাকে সুরের টানের অধীন রাখা হয় বলিয়া পয়ার-জাতীয় ছন্দে বক্তৃতাগুলি অক্ষর এক পর্বের সমাবেশ করা যায়, অল্প রীতিতে লেখা কবিতার তত্তগুলি করা যায় না। আট মাত্রা, দশ মাত্রার পক্ষ এই পয়ার-জাতীয় ছন্দেই দেখা যায়।

অল্পাঙ্গুর রীতিতে লেখা কবিতা হইতে পয়ার-জাতীয় ছন্দের পার্থক্য বুঝিতে হইলে এটরূপ টানা সুরের প্রবাহ আছে কিনা, অক্ষরকে অতিক্রম করিয়া ধ্বনিপ্রবাহ চলিতেছে কিনা, তাহা লক্ষ্য করিতে হইবে। কেবল-মাত্র মাত্রার হিসাব হইতে কবিতার রীতি অনেক সময়ে বুঝা বাটবে না।

পয়ার-জাতীয় ছন্দের আর একটি নিয়মের (অর্থাৎ কোন শব্দের শেষের হ্রস্ব অক্ষরকে দুই মাত্রা ধরায়) হেতু বুঝিতে হইলে, পয়ারের আর একটি লক্ষণ বুঝিতে হইবে। ‘বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব’ শীর্ষক অধ্যায়ের ২য় পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, প্রত্যেকটি শব্দকে নিকটবর্তী অন্ত্যন্ত শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা বা‘লা উচ্চারণের একটি বিশিষ্ট প্রবৃত্তি। পয়ার-জাতীয় কবিতায় এই প্রবৃত্তির চরম অভিব্যক্তি দেখা যায়। ঐ প্রবন্ধে যে বলিয়াছি, “বাংলা ছন্দের এক একটি



শব্দকে কয়েকটি অক্ষরের সমষ্টি মনে না করিয়া, কয়েকটি শব্দের সমষ্টি বলিয়া জ্ঞান করিতে হইবে," তাতা পরার-জাতীর ছন্দের পক্ষেই বিশেষরূপে খাটে। বাংলার উচ্চারণ-পদ্ধতি অনুসারে প্রত্যেক শব্দের প্রথমে স্বরের গাঙ্গীর্ষ্য সর্ভাপেক্ষা অধিক, শব্দের শেষে সর্ভাপেক্ষা কম। কিন্তু হলন্ত অক্ষরকে এক যাত্রার ধরিয়া উচ্চারণ করিতে গেলে উচ্চারণ কিছু দ্রুত হওয়া দরকার; সুতরাং বাগ্বজ্রের ক্রিয়া কিপ্রভেদ ও অবলীল হওয়া দরকার। কিন্তু যেখানে স্বর-গাঙ্গীর্ষ্য কমিয়া আসিতেছে, সেখানে এবংবিধ ক্রিয়া হওয়া সম্ভব নয়; সুতরাং শব্দের অন্তিম হলন্ত অক্ষরকে একযাত্রার ধরিয়া শড়িতে গেলে শব্দের শেষে স্বর-গাঙ্গীর্ষ্যের বৃদ্ধি হওয়া দরকার। কিন্তু সেরূপ করা স্বাভাবিক বাংলা উচ্চারণের বিরোধী; সুতরাং পরার-জাতীর ছন্দে শব্দের অন্তিম হলন্ত অক্ষরকে একযাত্রার না ধরিয়া দুইযাত্রার ধরা হয়। বিশেষতঃ যেখানে স্বর-গাঙ্গীর্ষ্যের হ্রাস হইতেছে, সে ক্ষেত্রে গতি স্বভাবতঃই একটু মন্থর হইয়া থাকে। এই কারণেও শব্দের অন্তিম হলন্ত অক্ষরের দীর্ঘীকরণের প্রবৃত্তি স্বাভাবিক। অর্থাৎ, পরার ধীর গতির ছন্দ বলিয়া এখানে সম্ভাবমাত্রিক অক্ষরই সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়।

পরার-জাতীর ছন্দের ব্যবহারই বাংলার সর্ভাপেক্ষা অধিক, কারণ সাধারণ কথাবার্তায় এবং গল্পে আমরা যে রীতির অনুসরণ করি, সেই রীতি ইহাতেই সর্ভাপেক্ষা বেশী বজায় থাকে। কয়েক লাইন গল্প বা নাটকীয় ভাষা লইয়া তাতার যাত্রা বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, পরারের ও গল্পের যাত্রানির্ণয় একই রীতি অনুসারে হইতেছে। উদাহরণ-স্বরূপ পুঙ্খানুপুঙ্খ অধ্যায়ের হত্যার পরিচ্ছেদে 'রামায়ণী কথা' ও 'হাতকৌতুক' হইতে উদ্ধৃত অংশের উল্লেখ করা যাইতে পারে। এই কারণে নাট্যকাব্যে, মহাকাব্যে, চিত্তাপর্ভ কাব্যে এই রীতির ব্যবহার দেখা যায়।

পরার-জাতীর ছন্দের প্রকৃতি সম্বন্ধে যাহা বলা হইল, তাহা হইতে ইহার অপর কয়েকটি বিশেষ গুণের তাৎপর্য্য পাওয়া যাইবে। রবীন্দ্রনাথ পরারের আশ্রয় 'শোষণ-শক্তি'-র কথা বলিয়াছেন। তিনি দেখাইয়াছেন যে, সাধারণ পরারের (৮+৬=) ১৪ যাত্রা বজার রাখিরাই যুক্তাক্ষরহীন পরারকে যুক্তাক্ষর-বহুল পরারে পরিবর্তিত করা যায়। ইহার হেতু পূর্বেই বলা হইয়াছে। পরারের একটানা তান বা ধ্বনি-স্রোতের এক একটি অংশের মধ্যে লঘু, গুরু—সব রকম অক্ষরই সহজে ফুটিয়া যায় বলিয়া এইরূপ হওয়া সম্ভব। বিভিন্ন অক্ষরের মধ্যে যথেষ্ট ফাঁক থাকে, সেই ফাঁকটা সাধারণতঃ স্বরের টান দিয়া ভরান থাকে।



সুতরাং লঘু অক্ষরের স্থানে গুরু অক্ষর বসাইলে ছন্দের রানি হয় না। এই ক্ষণ তৎসম, অর্ধ-তৎসম, তদ্বৎ, মেনী, বিমেনী, সব রকমের লঘু সহজেই পয়ারে স্থান পাইতে পারে।

কিন্তু পয়ার-জাতীর ছন্দে অক্ষর-বোঝনার একটা সীমা আছে। রবীন্দ্রনাথ স্বীকার করিয়াছেন যে, ‘দ্রষ্টব্য পাণ্ডিত্যপূর্ণ হ্রঃসাধা সিদ্ধান্ত’ এই গ্রন্থ চরণেই বেন পয়ারের ধ্বনির প্রতিস্থাপকতার চরম সীমা রক্ষিত হইয়াছে। ইতঃপূর্বে (১৮শ শৃঙে) এই সীমা নির্দেশ করা হইয়াছে—শর্যাকের শেষ অক্ষরটি লঘু হওয়া আবশ্যক। ‘বৈদ্যাস্তিক পাণ্ডিত্যপূর্ণ হ্রঃসাধা সিদ্ধান্ত’ বলিলে, তাহা আর কিছুতেই ১৪ মাত্রার বলিষ্ঠ ধরা চলিবে না, কারণ ‘তিব্’ অক্ষরটিকে পয়ারে দীর্ঘ ধরিতেই হইবে।

পয়ারের লঘু ধীর বলিয়া পয়ারের ছন্দে কখন নৃত্যচপল বা ক্ষিপ্ত গতি, কিংবা গা-ঢালা আরাম বা বিলাসের ভাব আসে না—পদ্য হ্রঃসাধা এই একটা অবস্থিত, সংযত সুতরাং গম্ভীর ভাব আসে। এই তত্ত্ব উচ্চাঙ্গের কবিতা পয়ার-জাতীর ছন্দেই রচিত হইয়া থাকে। অল্পত্ব বলিষ্ঠাতি যে, এই ছন্দে যুক্তাক্ষরের প্রয়োগ-কৌশলে সংকুত ‘বৃত্ত’ ছন্দের অনুরূপ একটা মহর, গম্ভীর, উদার ভাব আনিতে পারে। ‘কারণ এই ছন্দে পদ-বধ্যন্ত হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না এবং তাহার পরে কোনরূপ বিরাম বা স্বাক্ষরের অবসর থাকে না। সুতরাং এখানে যাজ্ঞন বর্ণের সংঘাত আছে। সুতরাং সেই কারণে যুক্ত ও অযুক্ত বর্ণের ব্যবহার-কৌশলে একটা ধ্বনির জরাজ সৃষ্টি হয়।’ সুতরাং যে rhythmic harmony ‘বৃত্ত’ ছন্দের প্রাণ, তাহা অন্ততঃ মাত্রা-সমকালের অতিরিক্ত অলঙ্কাররূপেও পয়ার ছন্দে পাওয়া যাইতে পারে। এ বিষয়ে বাইকেল যদুহরন দত্ত-ই সর্বাপেক্ষা বড় কৃতী। রবীন্দ্রনাথের ‘তরঙ্গচূড়িত তীরে মর্ষরিত পল্লব বীজনে’ প্রভৃতি চরণেও এইরূপ ভাব পাওয়া যায়। বাহ্য হউক, এই সমস্ত কারণে পয়ার-জাতীর ছন্দের সুর উচু করিয়া রাখা যায়। বাংলা ছন্দে পয়ারই গ্রন্থ-জাতীয়।

রবীন্দ্রনাথ এই রীতির ছন্দকে সাধু ভাষার ছন্দ বলেন, কারণ এ ছন্দে যুক্তাক্ষরবহুল সাধু ভাষার শব্দ-প্রয়োগের সুবিধা বেশী। কিন্তু সাধু ভাষা হইলেই যে এই রীতির ছন্দ হইবে তাহা নয়। ‘সুরদাসের প্রার্থনা’ কবিতাটিতে রবীন্দ্রনাথ সাধু ভাষা এবং বহু তৎসম শব্দ ব্যবহার করিয়াছেন। কিন্তু ঐ কবিতাটি এই রীতিতে রচিত নয়।

পয়ারের আর একটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য গুণ আছে। রবীন্দ্রনাথ



দেখাইচাছেন যে, পর্যায়ে ছুই বা ছুইয়ের স্বর্গীয়ক যে কোন সংখ্যক যাত্রীর পবে ছন্দ বসান যায়। কিন্তু পর্যায়-জাতীয় ছন্দে তিন যাত্রার পরেও ছন্দ বসান চলে। বধা,—

বিশেষণে সবিশেষ | কহিবারে পারি।

তান তো * বাধীর নাম | নাহি সর নারী।

এখানে অবয়ব অনুসারে দ্বিতীয় চরণের প্রথম তিন অক্ষরের পর একটি উপচ্ছেদ বসান চলে। অমিত্যাকরে ইহার উল্লেখরণ যথেষ্ট; বধা—

নিশার অগম সম | তোর এ ভারতা *

রে দুঃ! * * অমর-রক্ত | বার কুরকলে

কাতর, * সে ধতুর্করে | রাখব তিহারী (মধুসূদন)।

কি কথ্যে কাটাসে তুমি | দীর্ঘ দিবানিদি

অহলা, * পাবোণরূপে | বরাহজে মিলি (রবীন্দ্রনাথ)।

আসলে, রবীন্দ্রনাথ পর্যায়-জাতীয় ছন্দের একটি ধর্মের বিশেষ একটি প্রয়োগ লক্ষ্য করিয়াছেন। পর্যায়-জাতীয় ছন্দে যে কোন পর্যায়ে পরেই ছন্দ বসান যায়, কেবল উপচ্ছেদ নকে, পূর্ণচ্ছেদ পর্য্যন্ত বসান চলে। পর্যায় ছন্দে শব্দের মধ্যে মধ্যে যথেষ্ট ফাঁক রাখা যায় বলিয়াই এইরূপ করা চলে। এ ছন্দে ছন্দ বস্তির অধীনতা হইতে সম্পূর্ণরূপে মুক্ত হইতে পারে। এই কারণে বধার্থ blank verse বা অমিত্যাকর কাব্য যাত্র পর্যায়-জাতীয় ছন্দেই রচিত হইতে পারে।

পর্যায়-জাতীয় ছন্দের বিরুদ্ধে কেহ কেহ যে সমস্ত 'মালিগা' আনিয়াছেন, সেগুলি একান্ত ভিত্তিহীন। ইহাতে যে 'বাংলা ভাষার বধার্থ রূপটি চাপা পড়িয়া গিয়াছে' এ কথা সম্পূর্ণ ভ্রান্ত-সিদ্ধান্ত প্রণোদিত; বরং সাধারণ উচ্চারণ-রীতি এই ছন্দেই সর্বাপেক্ষা বেশী বজায় আছে। যদি কেহ ইহাকে 'একধেরে' বলেন, তাহা হইলে বলিতে হয় যে, তিনি 'দেবনাদবধ-কাব্য' অথবা রবীন্দ্রনাথের 'বলাকা' অথবা 'দেবতার গ্রাস' প্রভৃতি কবিতা বিশ্লেষ বা বিচার করেন নাই। যিনি ইহাকে 'মিতরজ' বলেন, তিনি রবীন্দ্রনাথের 'বর্ষণেয,' 'সিদ্ধতরঙ্গ' প্রভৃতি কবিতার প্রতি সুবিচার করেন নাই। পর্যায়-জাতীয় ছন্দ যে লিপিকরদিগের চাতুরী হইতে উৎপন্ন, অথবা ইহাতে যে ধ্বনিশাস্ত্রকে কীকি দেওয়া হয়, এ কথা বলিলে রাজ্য বাংলা ছন্দের ইতিহাস ও প্রকৃতি



সম্বন্ধে যুদ্ধ বোধের অভাব প্রকাশ করা হয়। পরার-জাতীয় ছন্দে 'যতি' অনিয়মিত এবং পর্যবিত্তাগ অল্পষ্ট', এরূপ অভিযোগ অভিযোগ্য ছন্দোবোধের গভীরতা বা সূক্ষ্মতা-সম্বন্ধে সন্দেহ অন্বয়ন করে। পরার জাতীয় ছন্দ মিশ্র বা যৌগিক ছন্দ নহে। উহাই বাংলার সনাতন ছন্দ, এবং বাংলার স্বাভাবিক মাত্রা পদ্ধতি ইহাতেই রক্ষিত হয়।

পূর্বকালে যে সমস্ত ছন্দোবদ্ধ কাব্য প্রচলিত ছিল, সেগুলি সমস্তই পরার-জাতীয়। শুধু পরার নহে, ত্রিশদী, একাবলী প্রভৃতি সমস্তই তান-প্রধান বা পরার-জাতীয় ছন্দে রচিত হইত।

প্রাচীনকালের পরারাদি ছন্দে সর্বদাই অক্ষর গণিতা মাত্রার হিসাব পাওয়া যাইবে না। আবশ্যক মত ত্র্যকরণ ও দীর্ঘকরণ যথেষ্ট প্রচলিত ছিল।
যথা।—

বাক্য চাফুরী করি। নিবাসে বাগিচা

সন্ধ্যাকালে বাও ভাল। গৃহস্থ বেশিরা

(বাগীবন্দন, বনমা-মঙ্গল)

গ্রামে রহু কুলিয়া। জগতে বাখানি

মন্দিরে পশ্চিমে বহে। পূর্বা উত্তরী

(কুলিবাস, আশুপরিচয়)

শিকড়ল ফলকল। চকল অলিকল। উড়লে সুরব কল। চল লো বনে

(বধূগদন)

আধুনিক কালেও পরার-জাতীয় ছন্দে সর্বদা অক্ষর গণিতা মাত্রার হিসাব পাওয়া যায় না। 'বাংলা ছন্দে ভাষ্কর্য' অধ্যায়ে তাহার উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।

[২] বিলম্বিত লয়ের ছন্দ বা ধ্বনি-প্রধান ছন্দ

(আধুনিক মাত্রাবদ্ধ বা ধ্বনিমাত্রিক ছন্দ)

আর এক রীতির কবিতাকে 'মাত্রাবদ্ধ' নাম দেওয়া হইয়া থাকে। কিন্তু এই নামটি খুব সূক্ষ্ম বলা যায় না। কারণ বাংলা ভাষা উত্তর-ভারতীয় সমস্ত



প্রাকৃত ভাষাতেই সমসাময়িক পদ্য লইয়া ছন্দ রচিত হয়। সংস্কৃতে ‘মাত্রাবৃত্ত’ বে অর্থে প্রচলিত, সেই অর্থে সমস্ত বাংলা ছন্দ-ই মাত্রাবৃত্ত বলা বাইতে পারে।

কেষল-মাত্র মাত্রাপদ্ধতির খোঁজ করিলে অন্ত্যস্ত গীতির কবিতার সহিত এই গীতির কবিতার পার্থক্য বুঝা বাইবে না। আধুনিক সময়ে কবিতা মোটামুটি একটি স্থির পদ্ধতি অনুসারে এই ধরনের কবিতার মাত্রা-যোজনা করেন, অর্থাৎ যৌগিক অক্ষরমাট্রকেই দীর্ঘ ধরেন এবং অপূর্ণ সব অক্ষরকে ছন্দ ধরেন। তবে সর্বদাই যে উচ্চারণ অবিকল এই নিয়ম অনুসরণ করেন, তাহা নহে; মৌলিক ধরের দীর্ঘীকরণের উদাহরণও যে পাওয়া যায়, তাহা পূর্বেই বলিয়াছি। অপেক্ষাকৃত প্রাচীন কালের ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে তিস্র অক্ষরের মাত্রা সবচেয়ে পূর্ক-নির্দিষ্ট স্থির পদ্ধতি ছিল না। পদাবলী-সাহিত্যে তাহাই দেখা যায়। নিম্নোক্ত উদাহরণ হইতেই ইহা বুঝা বাইবে—

চন্দ্রক হাসি হেরি | চিত্ত অতি কম্পিত | লোচনে যহে অশ্রুভাগ।

তুয়া গুণ অকর | আগরে নিরন্তর | বসি বসি তোহারি সোহাগ।

এখানে ছন্দ বা দীর্ঘ বলিয়া অক্ষরের দুই বিভিন্ন জাতি স্বীকার করা হয় নাই; অথচ ইহা খাটি ‘মাত্রাবৃত্ত’ গীতির উদাহরণ। অতি প্রাচীন কালের মাত্রাবৃত্ত ছন্দের কবিতাতে—বেশন ‘যৌদ্ধ গান ও দোহা’র—এই লক্ষণ দেখা যায়,—

ধানার্ঘ্যে চাটিল | সাক্ষম পড়ই

পাতলাসি লোম | দিকর জরক

বস্তুতঃ বাংলা প্রকৃতি ভাষাতে কবিতায় কোন পূর্ক-নির্দিষ্ট পদ্ধতি অনুসারে অক্ষরের মাত্রা স্থির থাকে না। অর্থাৎ প্রাকৃত হইতে প্রাচীন বাংলা প্রকৃতির পার্থক্যের এই অন্ততম লক্ষণ।

সুতরাং তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দ ও পরার-জাতীয় ছন্দের ফুলনা করিলে মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া খুব বেশী পার্থক্য দেখা বাইবে না। ছন্দের আবশ্যক যত অক্ষরের দীর্ঘীকরণ উদ্ভব-জাতীয় ছন্দেই চলে, তবে ‘মাত্রাবৃত্ত’-জাতীয় ছন্দে দীর্ঘীকরণ অপেক্ষাকৃত বহল।

তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দের মূল লক্ষণটি এই যে ইহা বিলম্বিত লয়ের ছন্দ। সুতরাং এই ছন্দে যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণ স্বভাবতঃই ইহা থাকে।



এমন কি, প্রয়োজন যত মৌলিক-স্বরান্ত অক্ষরেরও যদুচ্ছ দীর্ঘীকরণ চলিতে পারে। (স্বঃ ৩১ জঃ)

পয়ার-জাতীয় ছন্দের সহিত এই যাত্রাবৃত্ত ছন্দের অন্ততম পার্থক্য এই যে, 'যাত্রাবৃত্তে' উচ্চারিত অক্ষরের ধ্বনি-পরিমাণই প্রধান। পরাবে অক্ষর-ধ্বনির অতিরিক্ত যে একটা সুরের টান থাকে, 'যাত্রাবৃত্তে' তাহা থাকে না। সুতরাং পয়ারের ক্ষার 'যাত্রাবৃত্তে'র স্থিতি-স্থাপকতা স্তম্ভ নাই, শোষণ-শক্তিও নাই। যদি দেখা যায় যে, কোন একটি কবিতার চরণ কি রীতিতে লিখিত তাহা যাত্রার হিসাব হইতে বুঝিবার উপায় নাই, তখন এই সুরের টান আছে কি না আছে তাহা দেখিয়া রীতি স্থির করিতে হয়।

যত পার বেত | না পার বেতন | তবু না চেতন যানে

এবং

বসি' তরু 'পরে | কলরব করে, | মরি মরি, আশা মরি

এই উভয় চরণেই যাত্রার হিসাব এক। কিন্তু প্রথমটি যে 'যাত্রাবৃত্ত' রীতিতে এবং দ্বিতীয়টি যে পয়ারের রীতিতে রচিত, তাহা ঐ সুরের টান আছে কি না আছে, তাহা হইতে বুঝা যায়।

'যাত্রাবৃত্ত' ছন্দে স্বরবর্ণের ধ্বনির প্রাধান্য দেখা যায় না। প্রত্যেক স্পষ্টোচ্চারিত ধ্বনিরই ইহাতে হিসাব রাখিতে হয়। এই অল্প বৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণের দিকে ইহার প্রবৃত্তি আছে। (এই দীর্ঘীকরণ কি ভাবে হয়, তাহা "বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব" শীর্ষক অধ্যায়ের ৩য় পরিচ্ছেদে বলিয়াছি।) বৌগিক অক্ষরকে অন্ত্যস্ত অক্ষরের সহিত সমান হ্রস্ব ধ্বনিয়া শব্দেতে গেলে, একটু অধিক জোরের সহিত দ্রুত লয়ে উচ্চারণ করা দরকার হইয়া পড়ে। কিন্তু 'যাত্রাবৃত্ত' ছন্দ দ্রুত লয়ের একান্ত বিরোধী। বস্তুতঃ 'যাত্রাবৃত্ত' ছন্দে আয়াসপ্রিয়তার ও আয়াসবিমুক্ততার চূড়ান্ত অভিব্যক্তি দেখা যায়। এই জন্য এই ছন্দে বর্ণসংঘাত ও ব্রহ্মীকরণ সম্পূর্ণরূপে বাদ দিয়া চলিতে হয়, কোন বৌগিক অক্ষর থাকিলেই তাহাকে বিশ্লেষণ করিয়া দুই যাত্রা পুরাইয়া দেওয়া হয়। এই স্বরবর্ণের ছন্দে বৌগিক অক্ষর থাকিলেই বাগ্‌বহুকে একটুখানি আয়াস দেখয়া হয়। এবং সেই অক্ষরটির উচ্চারণের পর খানিকক্ষণ শেষ ধ্বনির অক্ষরটিকে টানিয়া রাখিতে হয়। এইরূপে বৌগিক অক্ষর যাত্রাই দুই যাত্রার অক্ষর বলিয়া পরিগণিত হয়।



'মাত্রাবৃত্ত' ছন্দে শ্বাসবায়ুর পরিমাণের খুব স্বল্প হিসাব রাখিতে হয়। কতটুকু শ্বাসবায়ুর খরচ হইল, ধ্বনি-উৎপাদক কয়েকটি বাগ্‌বন্ধে কতটুকু আগ্রাস হইল—সমস্তই ইহাতে বিবেচনা করিতে হয়। তাহা ছাড়া, গা ছাড়িয়া দিয়া বিলম্বিত ধরে উচ্চারণ করাই এই ছন্দের প্রকৃতি। সুতরাং এই ছন্দ অপেক্ষাকৃত দুর্বল ছন্দ। বেশী মাত্রার শব্দ এ ছন্দে ব্যবহার করা যায় না। ইহার শক্তি শু উপযোগিতা সীমাবদ্ধ। কিন্তু এই ছন্দে দীর্ঘীকরণের বাহুল্য আছে বলিয়া হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশে ইহাতে বিচিত্র সৌন্দর্য সৃষ্টি করা যায়। কিন্তু তাহাতে যে ধ্বনি-ভরম উৎপন্ন হয়, তাহা যে ঠিক ইংরেজী বা সংস্কৃতের অনুরূপ ছন্দোৎপাদন নহে, তাহা অস্বস্তি আশেচনা করিয়াছি। তবে বিদেশী ছন্দের অনুকরণ করিতে গেলে আমাদের 'মাত্রাবৃত্ত' ভিন্ন উপায় নাই, কারণ অক্ষর-পরম্পরার মধ্যে যে গুণগত পার্থক্য সংস্কৃত, ইংরেজী, আরবী প্রকৃতি ছন্দের ভিত্তি, তাহার কতকটা অনুকরণ এক মাত্রাবৃত্তেই সম্ভব। মতোজনাথ বসু, নজরুল ইসলাম প্রভৃতি কবিরা তাহাই করিয়াছেন। ছড়ার ছন্দে অর্থাৎ বরাখাত-প্রবল ছন্দে অল্প গুণগত পার্থক্য খুব স্পষ্ট, কিন্তু তাহাতে মাত্র একটার বেশী pattern বা ছাঁচ নাই, সুতরাং তাহাতে বিদেশী ভাষার বিচিত্র ছাঁচের ছন্দের অনুকরণ করা চলে না।

পর্যায়ের সহিত তুলনা করিলে বলিতে হয়, 'মাত্রাবৃত্ত' ঘেরেলি ছন্দ, পর্যায় বেন পুরুষালি ছন্দ। যেটুকু কাজ মাত্রাবৃত্তের ধারা পাওয়া যায়, সেটুকু বেশ সুন্দর হয়; কিন্তু 'ইন্তকু কুত-সেলাই নাগাদ চতুপাঠ' ইহাতে চলে না। পর্যায়ে কিন্তু 'পাখী সব করে রব' হইতে আরম্ভ করিয়া 'গর্জমান বজ্রাধিশিখা'র নির্ঘোষ, এমন কি 'চক্রে পিষ্ট আঁধারের বক্ষ-ফাটা তারার ক্রন্দন' পর্য্যন্ত প্রকাশ করা যায়।

[৩] ক্রান্ত সময়ের ছন্দ বা খালাঘাত-প্রধান ছন্দ (বল-প্রধান ছন্দ)

আর এক রীতির ছন্দকে 'ছড়ার ছন্দ,' কখন কখন বা 'স্বরবৃত্ত'-ও বলা হয়। এ ধরনের ছন্দ পূর্বে গ্রাম্য ছড়াতেই ব্যবহৃত হইত। এ কল্প ইহাকে ছড়ার ছন্দ বলা হয়। আজকাল সাধু ভাষাতেও এ ছন্দ চলিতেছে। সাধারণতঃ এ একমু ছন্দে প্রত্যেক syllable বা অক্ষর একমাত্রার বলিয়া গণ্য করা হয়, অর্থাৎ শুধু কয়টি স্বরবর্ণের ব্যবহার হইয়াছে তাহা গণনা করিলেই অনেক সময়ে মাত্রার হিসাব পাওয়া যায়। এ কল্প কেহ কেহ ইহাকে অস্বাভাবিক বা অস্বরবৃত্ত বলেন।



কিন্তু বাস্তবিক পক্ষে যাত্রা স্বর্ণবার পদ্ধতি হইতেই এই রীতির ছন্দের আসল স্বরূপটি বোঝা যায় না। পূর্বে দেখিয়াছি যে, এ রকম ছন্দেও মধ্যে মধ্যে কোন অক্ষর বিমাত্রিক বলিয়া ধরা হইয়া থাকে। তা ছাড়া, পয়ার কাতীর ছন্দেও তো অবধারিত প্রাধান্য আছে, এবং কেবল শেষ অক্ষর ভিন্ন অল্প অক্ষর সাধারণতঃ একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয়। সুতরাং, স্থানে স্থানে যাত্রাগণনার বিশেষ আছে — চুটাই কি পয়ারের সহিত এই ছন্দের পার্থক্য ? তাহা হইলে পয়ার কি স্বরমাত্রিক ছন্দের একটি ব্যভিচারী বা অনৈসর্গিক রূপ ? কিন্তু পয়ারের ও স্বরমাত্রিকের রীতি যে সম্পূর্ণ বিভিন্ন, তাহা তো শোনাযাত্রা বোঝা যায়।

ই মেঝে গো। বদা এলো। দৈববাণী। নিরে

এই-রকম কোন চরণের যাত্রার। হলাখ পয়ার এবং স্বরমাত্রিক ছন্দ এই উভয়ের রীতি অনুসারেই এক। কিরূপে তবে ইহার প্রকৃতি বুঝা যাউবে ?

এই কাতীর ছন্দের লয় ক্ষুদ্র। প্রায় প্রত্যেক পর্কেই অন্ততঃ একটি প্রবল শ্বাসাঘাত পড়ে। সেই শ্বাসাঘাতের প্রভাবেই এই ছন্দের বিশেষ লক্ষণগুলি উৎপন্ন হয়। এই ক্ষুদ্র ইত্যাকে 'শ্বাসাঘাত-প্রবল' বা 'শ্বাসাঘাত-প্রধান' ছন্দ বলাই সম্ভব। শ্বাসাঘাতের ক্ষুদ্র বাগ্মত্বের একটা সচেষ্ট প্রয়াস আবদ্ধক ; এবং সুনির্দিষ্ট সময়ান্তরে তাহার পুনঃপ্রবৃতি হইয়া থাকে। এহ কারণে শ্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দের বৈচিত্র্য খুব কম। পূর্কেই বলিয়াছি যে, এই ছন্দে কেবল এক ধরনের পর্ক ব্যবহৃত হয় ; প্রতি পর্কে চার যাত্রা ও দুইটি পর্কাজ থাকে। সাধারণতঃ এই ধরনের ছন্দে প্রতি চরণে চারটি পর্ক থাকে, তাহাদের মধ্যে শেষ পর্কটি অপূর্ণ থাকে। সত্যেন্দ্রনাথের

আকাশ জুড়ে। চল নেমেছে। পৃথি চল। ছে

চাচর চুলে। জলের ভাঁড়ি। মুক্তা বলে। ছে

এই ছন্দের সুন্দর উদাহরণ। ববীন্দ্রনাথ দুই, তিন, চার, পাঁচ পর্কের চরণও এই ছন্দে রচনা করিয়াছেন। 'পলাতক'র এইরূপ নানা দৈর্ঘ্যের চরণ ব্যবহৃত হইয়াছে।

শ্বাসাঘাত থাকার দরুন বৌগিক অক্ষর ক্রম বলিয়া পরিগণিত হয়। শ্বাসাঘাতের দরুন বাগ্মত্বের অন্তর্গত প্রবল আন্দোলন, এবং বোধ হয়, সঙ্কোচন



হর, তৎসহ উচ্চারণের ক্ষিপ্ৰতা এবং লঘুতা অবশ্যজ্ঞাবী। এই লঘুতাকে লক্ষ্য করিয়াই সত্যেন্দ্রনাথ বলিয়াছেন—

আল্লগোছে বা' | গার লগে তা' | গুণ্ছে বল | কে ?

কিন্তু খাসাঘাত-প্রধান ছন্দ ও বাংলা মাত্রা-শব্দতির সাধারণ নিয়মের অধীন। সুতরাং এ ছন্দে ও মাঝে মাঝে দীর্ঘীকরণ চলে। উদাহরণ পূর্বেই দেওয়া হইয়াছে।

যৌগিক অক্ষরের উপর খাসাঘাত না পড়িলে ইহার প্রত্যেক পপ্টে অশুদ্ধতা হয় না। এই অল্প এই ছন্দে মৌলিক-স্বরাত অক্ষরের উপর খাসাঘাত পড়িলে তাহাতেও একটু ঝোঁক দিয়া যৌগিক অক্ষরের দ্বার পড়িতে হয়, যেমন—

খিন্তা খিনা | পাকনা বোনা
কালো-চো : তা সে | বতোই কালো | হোক
দেখে-চোঁ তার | কালো-চোঁ হরিণ | চোখ

খাসাঘাত-যুক্ত অক্ষরের পরবর্তী অক্ষরটি সেই পর্যায়েও অশুদ্ধ হইলে লঘু হওয়া দরকার। খাসাঘাতের প্রবাসের পর বাগ্‌যন্ত একটু আরামের আবশ্যকতা বোধ করে, পুনশ্চ দ্রবীকরণের প্রয়াস করিতে চাকে না।

খাসাঘাত-যুক্ত ছন্দের ঠাঁচ বাংলা থাকে বলিয়া এট ছন্দে একটি মূল শব্দ জাতিয়া তইটী পর্যায়েও মধ্যে দেওয়া চলে। পদ্যের মত এ ছন্দে অতিরিক্ত কোন ধ্বনি-প্রবাহ থাকে না, অক্ষরের গারে অক্ষর লাগিয়া থাকে। প্রবল স্বরাঘাত যুক্ত একটি যৌগিক অক্ষর এবং তাহার প্রতিক্রিয়াশীল একটি দ্রব অক্ষর—এইভাবে প্রথম একটি পর্যায়ে গঠিত হয়; দ্বিতীয় পর্যায়ে ইহারই একটা মৃদুতর অনুরণন থাকে। এইভাবে অক্ষর-বিস্তারিত হয় বলিয়া এক বাক্য 'চোখ কান বুজিয়া' এই ছন্দের আকৃতি করা যায়।

এই ছন্দে মাত্রার হিসাবের জন্য কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত একটি নূতন বাক্যের প্রস্তাব করিয়াছিলেন। তিনি লক্ষ্য করেন যে, চারটি দ্রব অক্ষর দিয়া এই ছন্দে একটি পর্ক গঠিত হইলে, প্রথম পর্যায়েও একটি অক্ষরের উপর ঝোঁক দিয়া তাহাকে যৌগিক অক্ষরের মতন করিয়া পড়া হয়। সুতরাং তাহার ধারণা হয় যে, এই ছন্দে প্রতি পর্ক মাত্রা সংখ্যা ৪ নহে, ৪½। প্রত্যবেশের 'একমাত্রো ভবেদ্বৈশ্বো...ব্যক্তনকার্জ্যাত্ৰকম্' এই সূত্রের অনুসরণ করিয়া তিনি প্রস্তাব করেন যে, যৌগিক অক্ষরকে ১½ মাত্রা এবং অন্ত্যন্ত অক্ষরকে



১ যাত্রা ধরা উচিত। ইহাতে অবশ্য অনেক জায়গায় যাত্রা-সমকালের হিসাব পাওয়া যায়; যেমন—

$১\frac{১}{২} + ১\frac{১}{২} + ১\frac{১}{২}$	$ ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১$	$ ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১$	$ $
আর আর সহ	ভাল আনি গে	ভাল আনি গে	চল
$১ + ১\frac{১}{২} + ১ + ১$	$ ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১$	$ ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১$	$ $
আকাশ ছুড়ে	চল নেমেছে	বুঝি ঢলে	ছে

এসব স্থলে প্রত্যেক সম্পূর্ণ পঙ্কীর $৪\frac{১}{২}$ যাত্রা হইতেছে। কিন্তু আবার বহু স্থলে এই হিসাব অনুসারে যাত্রাসমকালের বাধা পাওয়া যাইবে না; যেমন

$১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১\frac{১}{২}$	$ ১ + ১\frac{১}{২} + ১ + ১$	$ ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১\frac{১}{২}$	$ $
হৃদ খোঁজের	গোপন কথা	অকুরে কাজ	ভায়
$১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১\frac{১}{২}$	$ ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১\frac{১}{২}$	$ ১ + ১\frac{১}{২} + ১ + ১$	$ $
কামখেণ্ড আর	কর লতার	চল (-২) নাতে	ভুলবো না
$১\frac{১}{২} + ১ + ১\frac{১}{২} + ১\frac{১}{২}$	$ ১ + ১\frac{১}{২} + ১ + ১\frac{১}{২}$	$ ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১$	$ $
তাল পাটার ঐ	পুঁথির ভিতর	ধন আছে	বললে কে
(অথবা, তাল পাটারে $= ১\frac{১}{২} + ১ + ১ + ১\frac{১}{২} = ৫$)			

এসব স্থলে দেখা যাইতেছে যে, সমমাত্রিক পঞ্চপদম্পরার এই হিসাবে কাহারও যাত্রা $৪\frac{১}{২}$, কাহারও ৫, কাহারও $৪\frac{১}{২}$ হইতেছে। সুতরাং কবি সত্যেন্দ্রনাথের প্রস্তাবিত যাত্রা-পদ্ধতি গ্রহণ করা যায় না। তিনিও শেষ পর্য্যন্ত তাহা বুঝিয়া এই হিসাব বাক দিয়াছিলেন, এবং সমসংখ্যক দুই ও সমসংখ্যক যৌগিক অক্ষর দিয়া পূর্ণ রচনা করিয়া হিসাবের গোলমাল এড়াইয়াছিলেন। সত্যেন্দ্রনাথের প্রস্তাবিত যাত্রা-পদ্ধতি যে গ্রহণ-যোগ্য নয়, তাহা অস্তিত্বেও বোধ্য যায়। বাসাব্যাত-ই যে এ ধরনের ছন্দ প্রধান ভাষা, তাহা তিনি ঠিক ধরিতে পারেন নাই। বাসাব্যাতের উপরেই এই ছন্দের সমস্ত লক্ষণ নির্ভর করে। বাংলার যাত্রা-পদ্ধতি বাধা-ধরা বা পূর্ণ-নির্দিষ্ট নহে; প্রত্যেক ক্ষেত্রে শব্দ-সংস্থান, বাসাব্যাত ইত্যাদি অনুসারে যাত্রা নির্ণীত হয়। কাজে কাজেই গুরুপ কোন বাধা নিরূপে যাত্রার হিসাব করা চলিতে পারে না।

বাসাব্যাত-প্রধান ছন্দ সংস্কৃত কিংবা প্রাকৃতিক দেখা যায় না। বঙ্গের সীমান্তবর্তী অঞ্চলের ভাষাতেও ইহা বড় একটা দৃষ্ট হয় না। কিন্তু বিহারের গ্রামা ছড়া ও নৃত্যের তালে এই ছন্দ দেখা যায়। হোলির দিনে বিহার-অঞ্চলের অশিক্ষিত লোকে

“হ্যাঁ-হ্যাঁ : হ্যাঁ-হ্যাঁ ! হ্যাঁ-হ্যাঁ : হ্যাঁ-হ্যাঁ ! হ্যাঁ-হ্যাঁ : হ্যাঁ-হ্যাঁ ! হ্যাঁ—”



এই সঙ্কেতের জালে নৃত্য করে; এই সঙ্কেত আর বাংলা শাসাঘাত-প্রধান ছন্দের সঙ্কেত একই। কলিকাতার রাস্তায় পাঁচমা (বিহারী) ফেরিওয়ালারা এই সঙ্কেতের অনুসরণ করিয়া চৌকরপুরুক তিনিষ বিক্রয় করে—

“লেহ্-জা : বা-হু। কোহ্-হো : পর-সা। লেহ্-জা : বা-হু। কোহ্-হো : পর-সা।”

ছন্দে এই রীতি যোধ হয় বাঙালীর পূর্কপুরুদের-ও নিজস্ব সম্পত্তি ছিল, কারণ বাংলার গ্রাম্য অঞ্চলের সাহিত্যেই ইহার ব্যবহার বেশী দেখা যায়। বাংলা ভাষার একটি লক্ষণ—অর্থাৎ দীর্ঘস্বর-বিমুখতা—এই রীতির ছন্দেরও বিশিষ্ট লক্ষণ। ইহার আদিম ইতিহাস নির্ণয় করা কঠিন, তবে এইমাত্র বলা যাইতে পারে যে, আমল ও বাদল প্রভৃতি সাপ্তাহিক বাস্তব এই ছন্দের সঙ্কেত ব্যবহৃত হয়, যেমন—

“বি-লিহ : বি-লাং। বি-লিহ বি-লাং। বি-লিহ : বি-লাং। তাং”

“তু-তুহ তুহা। তু-তুহ : তুহা। তু-তুহ : তুহা। তু”

বাংলার ঢোল ও ঢাকের বাস্তব সঙ্কেতও তাই—

“গিহ্-তা। গি-লোড়। গিহ্-তা : গি-লোড়। গিহ্-তা : গি-লোড়। গাং”

অথবা

“লাক্ চ : ডা চড়। লাক্ চ : ডা চড়। লাক্ চ : ডা চড়। চড়”—

সম্ভবতঃ বাঙালীর আদিম ইতিহাসে কোল-জাতির প্রভাবের সহিত ইহার ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক আছে।

এই প্রসঙ্গে একটি লক্ষ্য বাল্যে রাখা দরকার। কেহ কেহ বলেন, বাংলার শাসাঘাত-প্রধান ছন্দ আর ইংরেজী ছন্দ এক জিনিস। এই মত একান্ত ভ্রান্ত। যিনি কিকিং অনুশাसन-পুরুক ইংরেজী ছন্দের প্রকৃতি বুঝিতে চেষ্টা করিয়াছেন তিনি কখনও এরূপ ভ্রান্ত মতের প্রচার দিতে পারেন না। পরবর্তী এক অধ্যায়ে ইহার আলোচনা করিয়াছি।

উপসংহারে একটি কথা পুনর্বার বলিতে চাই। উপরে বাংলা ছন্দের তিন রীতির কথা বলিয়াছি। কিন্তু বাংলা কবিতার তিনটি সত্য জাতি-ভেদের কথা বলি নাই। একই কবিতার স্থানে স্থানে বিভিন্ন রীতির ব্যবহার থাকিতে পারে। ক্ষুদ্র লয়ের স্থলে দীর্ঘ লয়, দীর্ঘ লয়ের স্থলে বিলম্বিত লয়ের ব্যবহার কখনও কখনও দেখা যায়।



এমন কি একই চরণের খানিকটা এক লয়ে, বাকি অন্য লয়ে রচিত,
ও রকমও দেখা যায়। *

খাড়া বড়ি । শাক পাড়াড়ে । বিলম্ব । টান	—	(জুত)
কালিরে কাবাই বেধে । যেমাকে অজান	—	(ধীর)
তোমা সব। জানি আমি । প্রাণাধিক । করি	—	(ধীর)
প্রাণ ছাড়া যার । তোমা সব। ছাড়িতে না । পারি	—	(জুত + ধীর)

বাংলা ছন্দের ভিত্তি পদ্য, এবং পদ্যের পরিচয় মাত্রা সংখ্যায়। কিন্তু মাত্রাসমকত ছাড়া ছন্দের আরও নামাবিধ গুণ আছে, তদনুসারে তাহার রীতি নির্ণয় করা যায়। বাংলা ছন্দের মাত্রা-পদ্ধতি এক ও অপরিবর্তনীয়, তাহা ছন্দের রীতির উপর নির্ভর করে না। কবিতা বিশেষে পদ্য-গঠন ও মাত্রা-বিচার হইতে একটি বিশিষ্ট ভাব বা রীতির আভাস আসিতে পারে। আবায়, মাত্রা-সংখ্যানি স্থির রাখিয়াও বিভিন্ন স্তরীতে বা রীতিতে একই কবিতা পড়া যায়। ভিন্ন ভিন্ন রীতির আলোচনা-প্রসঙ্গে মাত্রা-সম্বন্ধে যে অন্তর্য্য করিয়াছি, তাহা সেই রীতির চূড়ান্ত বৈশিষ্ট্যপূর্ণ কবিতাতেই ঘাটে। কিন্তু সকল কবিতাতেই যে কোন না-কোন রীতির চূড়ান্ত বৈশিষ্ট্যগুলি পূর্ণমাত্রায় থাকিবে, তাহা নহে।

* বিভিন্ন লয়ের পদ্য একই চরণে থাকিলে তাহাদের সম-প্রাচীর হওয়া বাঞ্ছনীয়। একই চরণে জুত ও ধীর (নাতিজুত) লয় থাকিতে পারে। কিন্তু বিলম্বিত লয়ের স্থলে জুত বা ধীর (নাতিজুত) লয়ের প্রবেশ হইতে পারে না। অপেক্ষাকৃত জুত লয়ের স্থলে অপেক্ষাকৃত মন্থর লয়ের প্রবেশ করা যায়, কিন্তু ইহার বিপরীত করা যায় না। ইতরাং ধীর লয়ের স্থলে বিলম্বিত লয়ের ব্যবহার সম্ভব।



বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী

বাংলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ-সম্পর্কে আলোচনা পূর্বে কয়েকটি অধ্যায়ে করা হইয়াছে। আরও চাই একটি কথা এখানে বলা হইতেছে।

সাহাকে বীর লয়ের চন্দ বা পরার-জাতীর চন্দ বলা হইয়াছে, তাহাকে কেহ কেহ ৮ মাত্রার চন্দ বলেন। কিন্তু এই বীতির চন্দ কেবল ৮ মাত্রার নহে, ১০ মাত্রার শব্দসমূহ বর্ণেই ব্যবহার আছে। তত্বটির ৪ মাত্রার, ৫ মাত্রার, ৬ মাত্রার, ৭ মাত্রার শব্দসমূহও এই বীতিঃ চন্দ্রে বিরল নহে। যথা—

- ৪ মাত্রার শব্দ—নাসা তুল | তিল তুল | চিন্তাকুল | ঈশ
বাক্য দৃষ্টি | হৃদা দৃষ্টি | লোল দৃষ্টি | বিম
- ৫ " " —এককালে পোকে | কপিসতল
আর কালে পোকে | মণিকতল
- ৬ " " —জর জগদান | লক্ষ লক্ষমান | জর জর ভবপতি
করি প্রণিপাত | এই কর নাথ | ভোমোভেই থাকে মতি
- ৭ " " —কড়া বলি পৃথিবী | গীতারে ডাকে জন
কোলে করি গীতারে | তুলিল সিংহাসনে
মানাবিধ বসব | কুলপ পরিধান
দুর্ভিক্ষী পৃথিবী | হইল বিজয়ান (কৃতিবান)

বিলম্বিত লয়ের (ধনি-প্রধান) চন্দকে কেহ কেহ ৬ মাত্রার চন্দ বলেন। কখন কখন তাহারাই বলেন যে কেবল ৫, ৬ ও ৭ মাত্রার শব্দ এই চন্দ্রে ব্যবহৃত হয়। কিন্তু ৪ ও ৮ মাত্রার শব্দ-ও বিলম্বিত লয়ের চন্দ্রে পাওয়া যায়।

জ্যোৎস্নায় মাই ধীর	= ৪ + ৪
এই চাঁদ উদার	= ৪ + ৪
এই মন উন্নত	= ৪ + ৪
ভরম এই চাঁদ	= ৪ + ৪

(সত্যোজ্ঞানধ)



অক্ষর সিক্ত | ঐকিকে বর্ধে = ৮ + ৭ (৮ ?)

গিত্তি-মলিকা দোলে | কুন্ডলে কর্ণে = ৮ + ৭ (৮ ?)

(সত্যোক্তনাথ)

বল : রয়েছে : চাপা | যেটোপোটা : মিটারউ = ৮ + ৭

মার্জার : উত্তির | হবে সে কি : বিচারি = ৮ + ৭

(বাবলা—হুতা—রবীন্দ্রনাথ)

পয়ার-আতীর ছন্দে কেবল দুই মাত্রার চলন আছে, এ মতও যুক্তি-সম্মত বলিয়া মনে হয় না।

ধর্ষেরে ভাসাতে চাহে | বলের অস্তার (রবীন্দ্রনাথ—বৈদেহ)

এই চরণটিতে দুই মাত্রার চলন আছে, এ কথা বলা যায় না। দুই মাত্রা ধরিয়া ইহার পর্ব্বাক-বিভাগ করা যায় না।

বিলম্বিত লয়ের ছন্দে যে কেবল তিন মাত্রার চলন আছে, এ কথাও স্বীকার করা যায় না।

অক্ষর যৌকিক :

হাতের কঁতি ।

লহরের লীলা ঠিক

লাগের নুতি

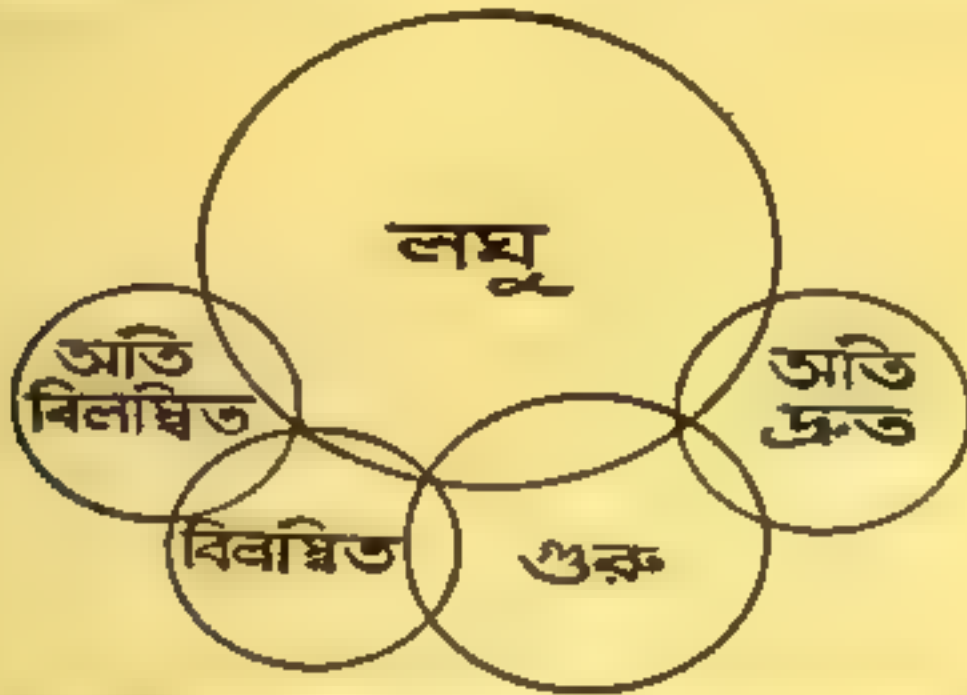
(সত্যোক্তনাথ)

এ ক্ষেত্রে তিন মাত্রা ধরিয়া পর্ব্বাক-বিভাগ করা সম্ভবপর নয়।

বাংলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ এক হইতে পারে মূল পর্ব্বের মাত্রা-সংখ্যা ধরিয়া, —যেমন ৪ মাত্রার, ৫ মাত্রার ছন্দ ইত্যাদি। এইরূপ শ্রেণীবিভাগে ছন্দের ওজন বোঝা যায়। আর এক ব্রহ্ম শ্রেণীবিভাগ করা যায়—চরণে বিভিন্ন গতির অক্ষরের সমাবেশ-অনুসারে। ১৪নং সূত্রে গতি-অনুসারে পাঁচ ব্রহ্মের অক্ষরের কথা বলা হইয়াছে—লঘু, শুক, বিলম্বিত, অতিবিলম্বিত, অতিক্রম। ইহাদের মধ্যে এক লঘু অক্ষর সর্বদা ও সর্বত্র প্রয়োগ করা যায়—অন্ত প্রত্যেক প্রকার অক্ষরেরই পরস্পরের সহিত সমাবেশের বিধি-নিষেধ



আছে। নিম্নের নক্সা দ্বারা ইহাদের পরস্পরের সম্পর্ক বুঝান বাইতে পারে।
(১৫নং নক্সা কঃ)



চরণে বিভিন্ন গতির অক্ষরের ব্যবহার-অনুসারে ছন্দের নিম্নোক্ত শ্রেণীবিভাগ করা যায় :—

(১) লঘু ছন্দ—

একপদ ছন্দের চরণে মাত্র লঘু অক্ষর ব্যবহৃত হয়।

পাখী সব করে ছব রাতি পোহাইল,
কাননে কুহর কলি সকলি ফুটিল।
যখনি ওখাই, ওগো বিগেনিনী,
তুমি হাসো ওখু, মধুরহাসিনী,
বুঝিতে না পারি, কী জানি কী আছে,
তোমার বলে।

একপদ ছন্দে অতি চরণ দ্বীপ লগ্নে বা বিলম্বিত লগ্নে পড়া যায়।

(২) গুরু ছন্দ (গুরু)—

একপদ ছন্দের চরণে লঘু ও গুরু এই দুই প্রকার অক্ষর ব্যবহৃত হয়। ইহাই সনাতন পদ্য-জাতীর ছন্দ। ইহা তিন প্রধান এবং ইহার লগ্ন দ্বীপ।

[৩১ নম্বরে উদাহরণ (ই) কঃ]

(২ক) গুরু ছন্দ (বিলম্বিত)—

একপদ ছন্দের চরণে লঘু ও গুরু ছাড়া ব্যভিচারী হিসাবে বিলম্বিত বা



অতিবিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হয়। কিন্তু কোন পর্যায়েই একাধিক ব্যক্তিচরী অক্ষর থাকে না। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (ঈ) জঃ]

(৩) বিলম্বিত ছন্দ (শুদ্ধ)—

এরূপ ছন্দে লঘু ও বিলম্বিত এই দুই প্রকার অক্ষর ব্যবহৃত হয়। ইহাই ধ্বনি-প্রধান আধুনিক ব্যাক্রাছন্দ। রবীন্দ্রনাথ ইহার প্রচলন করেন। ইহার লয়—বিলম্বিত। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (উ) জঃ]

(৩ক) বিলম্বিত ছন্দ (মিশ্র)—

এরূপ ছন্দে ব্যক্তিচরী হিসাবে অতিবিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হয়। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (উ) জঃ]

(৪) অতিবিলম্বিত ছন্দ—

এরূপ ছন্দে প্রতি চরণে একাধিক অতিবিলম্বিত অক্ষরের প্রয়োগ হয়। অস্বাভাবিক অক্ষর লঘু বা বিলম্বিত হইয়া থাকে। বলা বাহুল্য যে এরূপ চরণের সাধারণ লয়—বিলম্বিত। সংস্কৃত উচ্চারণের কথকিং অনুকরণ এই ছন্দেই সত্য সম্ভব। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (খ), (২), (এ) জঃ]

(৫) দ্রুত ছন্দ (শুদ্ধ)—

ইহাই তথাকথিত ছড়ার ছন্দ বা বাসাবাত-প্রধান ছন্দ। ইহার লয়—দ্রুত। এরূপ ছন্দে লঘু ও অতিদ্রুত এই দুই প্রকার অক্ষর সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়। শুধু অক্ষর-ও সৌম্য রাখিয়া ব্যবহৃত হইতে পারে। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (অ) জঃ]

(৫ক) দ্রুত ছন্দ (মিশ্র)—

এরূপ ছন্দের চরণে ব্যক্তিচরী হিসাবে বিলম্বিত ও অতিবিলম্বিত অক্ষর কতিং স্থান পাইয়া থাকে। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (অ) জঃ]

ছন্দের জাতি, রীতি ও লয় সম্বন্ধে আলোচনা-প্রসঙ্গে এ কয় শ্রেণীর ছন্দের বিবিধ উদাহরণ পূর্বে দেওয়া হইয়াছে।

এখানে বলা আবশ্যক যে বাংলা ছন্দের ব্যাক্রাপদ্ধতি মূলতঃ এক। উপরে যে কয় শ্রেণীর ছন্দের কথা বলা হইল সর্বত্রই সেই পদ্ধতি ও উহার মূল সূত্রগুলি মানিয়া চলিতে হয়।

বাংলা পদ্যের এক একটি চরণে কোন এক প্রকার অক্ষরের প্রাধান্য থাকে লঘু অক্ষরের সহিত সেই প্রকারের অক্ষরের সমাবেশ হওয়াতে চরণের একটা



বিশিষ্ট নয় ও রীতির উদ্ভব হয়। যে পাঁচ প্রকার অক্ষর আছে, তদনুসারে উল্লিখিত পাঁচটি শুদ্ধ বর্ণের ছন্দ বাংলার সম্ভব। শুদ্ধ বর্ণের চরণে ব্যক্তিচারী অক্ষর কচিৎ স্থান পাইয়া থাকে তাহাতে বিশ্র বর্ণের উদ্ভব হয়, তবে ব্যক্তিচারী অক্ষর কোন পর্যায়ে একাধিক থাকিতে পারে না এবং চরণেও তাহাদের যোটি সংখ্যা সমাই থাকে, নহিলে স্রবের বৈশিষ্ট্য থাকে না। তবে একথা স্বীকার করিতে হয় যে ব্যক্তিচারী অক্ষরের কচিৎ প্রয়োগে স্র-পরিবর্তনের অন্ত ছন্দ কখন কখন বনোচ্ছ, বৈচিত্র্যহীন, ও ব্যঙ্গনী-সম্পদে পরীয়াই হইয়া থাকে।

সম্রাতি একজন লেখক বাংলা ছন্দকে তিনটি ভাগে বিভক্ত করিয়াছেন—পদকৃত, পর্লকৃত ও হ্রস্ব ছন্দ। 'বাংলা ছন্দের জাতি ও চর' শীর্ষক অধ্যায়ে যে ত্রিখা বিভাগের ত্রুটি আলোচনা করা হইয়াছে, ইহা তাহারই পুনরাবৃত্তি; শুধু নাম-করণে অভিন্নবদ আছে। পদ্য-জাতীয় ছন্দের এক একটি বিভাগকে ইনি নাম দিয়াছেন 'পদ'। 'পদ' কথাটির মানে অর্থ হয়, সুতরাং এই কথাটি ব্যবহার না করাই সম্ভব। তাহা ছাড়া পদকৃত বলার ঐ জাতীয় ছন্দের কোন পরিচয় দেওয়া হয় না, বরং একটি *petitic principle* বোঝে দটে। বাংলা ছন্দের এক একটি *measure* এর প্রতিশব্দ-হিসাবে কোন পদ তিনি গ্রহণ করেন নাই। তথা-কথিত তিন জাতীয় ছন্দ কি এতই পরস্পর-বিদ্বেষী? ঐ সম্বন্ধে যথেষ্ট আলোচনা পূর্বে করা হইয়াছে।

ছন্দ ও যতি শব্দ দুইটি তিনি ব্যবহার করিয়াছেন, কিন্তু তাহাদের তাৎপৰ্য্য ভাল করিয়া বুঝিতে না পারায় তাহাদের প্রয়োগে অনেক গোলযোগ করিয়াছেন।

'পদগুলি ঠিক সমান সমান ভাগের হয় না'—তাহার ইত্যাদি বক্ত প্রহণযোগ্য নয়। এই অধ্যায়ের প্রারম্ভেই যে উপাধিবর্ণগুলি আছে, তদ্বারা ইহার স্বতন্ত্র কথা যায়।

বাংলা ছন্দে কখন কখন যে অক্ষর দ্রব বা দীর্ঘ হয়, সে সম্বন্ধে তিনি কোন সচেতনজনক ব্যাখ্যা করিতে পারেন নাই। 'ছন্দের প্রয়োজন বুঝিয়া অক্ষরগুলি দ্রব দীর্ঘ করিয়া পড়িতে হয়'—কিন্তু সে প্রয়োজন কি, কি ভাবে তাহা বোঝা যায়, এবং সে প্রয়োজনের প্রত্যাহ কিভাবে ব্যক্ত হয়, তাহা তিনি বুঝাইতে পারেন নাই।



ছন্দোলিপি

অনেক পাঠকের সুবিধা হইতে পারে বলিয়া বিভিন্ন প্রকারের ছন্দোবন্ধের
কয়েকটি কবিতার ছন্দোলিপি দেওয়া হইল।

(১)

কুন্তের : মতন চেহারা, যেমন, নিকোষি : জতি | কোর = (১ + ৩) + (৩ + ৩) + (৩ + ২) + ২
বা কিছু : চারায়, | গিরি বগেন, | "কেটা" বেটাই | জোর"।
= (৩ + ৩) + (৩ + ৩) + (৩ + ৩) + ২

পদ্য—দ্ব্যত্মিক।

চরণ—চতুষ্পদিক, অপূর্ণপদী (শেষ পদটি দুই)।

পদ্যক—পদ্যপদ সমান সমপদী দুই চরণে বিভাজ্য।

রীতি—কালিগ্রন্থ।

ময় - বিলম্বিত।

(২)

এগনি : তোমারে : আমি | সাগর : উথিত = (৩ + ৩ + ২) + (৩ + ৩)
বৈকুণ্ঠ : বরী, : অরি | জননি আমার। = (৩ + ২ + ২) + (৩ + ৩)
তোমার : প্রীণন : জয় | এখনো : লজিতে = (৩ + ৩ + ২) + (৩ + ৩)
এসারিছে করপুট | কক : পারাধার। = (৩ + ৩) + (২ + ৩)

পদ্য—অষ্টমাত্রিক।

চরণ—দ্বিপদিক, অপূর্ণপদী (catalectic) (পয়ার)।

পদ্যক—সমপদী, ৩ চরণ, বিভাজ্য (ক-খ-ক-খ)।

রীতি—কালিগ্রন্থ।

ময়—দীর্ঘ।

(৩)

বনের : শেষে গুনের : দেশে | বোম্বটা : পরা | এ : হারা
= (২ + ২) + (২ + ২) + (২ + ২) + (২ + ২)
ভূমি : করে | ভূমি : ল মোর | আশ
= (২ + ২) + (২ + ২) + ১



ও পা : রেতে | সোনার : কুলে | খাঁচার : মূলে | কোন্ : মায়া

$$= (২+২) + (২+২) + (২+২) + (১+২)$$

গেরে : গেল | কাল-তা : হামো | মান ।

$$= (২+২) + (২+২) + ১$$

পদ্য—চতুর্ভাষিক ।

চরণ—চতুর্ভাষিক ও ত্রিভাষিক, অপূর্ণপদী ।

তথ্যক—অসমপদী ও চরণ (১ম = ০৪, ২য় = ৩২), মিত্রাকর (ক-খ-ক-খ) ।

রীতি—বাস্যাক্ষরপ্রধান ।

ময়—ক্রম ।

(৩)

"রে সতি, রে সতি" | কাবিল : পতপতি | পারল : শিব ঐশ : খেল

$$= (৪+৪) + (৪+৪) + (৪+৪+২)$$

মগন : হর | তাপল : মত দিন | তত দিন : বাহি ছিল : ত্রেশ

$$= (৪+৪) + (৪+৪) + (৪+৪+২)$$

পদ্য—অষ্টভাষিক ।

চরণ—ত্রিভাষিক, অতিপদী (hyper catalectic) (দীর্ঘ ত্রিভাষী) ।

তথ্যক—সমপদী ও চরণ, মিত্রাকর ।

রীতি—কানিপ্রধান ।

ময়—বিলম্বিত (অতিবিলম্বিত ছন্দ)

(৫)

ছিল আশা : * বেধবাদ, * | সুদিব : আতিবে

$$= (৪+৪) + (৩+৩)$$

এ নরম : স্বয় : আমি | তোমার : সমুখে ; ** ||

$$= (৪+২+২) + (৩+৩)$$

সপি রাজা : তার : * পুত্র, * | তোমার, * : করিব ,

$$= (৪+২+২) + (৩+৩)$$

বহাযাত্রা : ! * * কিস্তি বিধি | *—বুকের : কেমনে ||

$$= (৪+৪) + (৩+৩)$$

ওর লীলা ? : *—ভাঁড়াইলা | সে হুখ : অস্বারে) * * ||

$$= (৪+৪) + (৩+৩)$$

পদ্য—অষ্টভাষিক

চরণ—ত্রিভাষিক অপূর্ণপদী (পদ্য)

তথ্যক— x , অমিত্রাকর, সমপদী

রীতি—ভাদ্যপ্রধান ।

ময়—দ্বয় ।

} সাধারণ অমিত্রাকর
 ছন্দোবদ্ধ



(৬)

যদি তুমি : মূর্ত্তের তরে ।	}	$= ১ + ১ + ১$	}
স্বাস্থ্যেরে :			
গাড়াও খসিক,	}	$= ৬ + ১ + ১ + ১$	}
তখনি 'চমকি ।			
উজ্জ্বল : উঠিবে : বিধ । পূজ পূজ : যজ্ঞর : পৰ্ব্বভে :	}	$= ৬ + ১ + ১$	}
পশু মক । কব্জ : বধির 'ঐখা ।			
কলভল্ল : ভরকরী : বাধা	}	$= ৬ + ৬$	}
সবারে : ঠেকারে : দিবে । গাড়াইবে পথে ,			
অগুত্ব : পদমাণু । আপনার : জায়ে ।	}	$= ৬ + ৬ + ১ + ১$	}
সদ্যের : অচল : বিকারে			
বিহ্ব : হবে । আকাশের ' অর্ধমূলে ।	}	$= ৬ + ৬ + ১ + ১$	}
কলুষের বেগমার : শূলে ।			
পদ্য—মিশ্র (৪, ৬, ৮ বা ১০ মাত্রের)	}		}
চরণ—দ্বিপদিক ও ত্রিপদিক			
অবক—বিষমপদী, মিশ্র, কটিল মিত্রাকর			
বীতি—কান্যকান্য			
মাত্র—খীর ।			

(৭)

বিশুদ্ব বসন্ত । তেইল তখন । যোগে ধ'লো । জা'রে,	}	$= ৬ + ৬ + ৬ + ২$	}
ওঝে জা । জা'রে			
ব্যাধির চেয়ে । আঘি হ'লো । বড়ো :	}	$= ৬ + ৬$	}
বান্দা মাপের । জ'লো নিশি । বান্দা মাপের । কেটে হ'লো । জড়ো ।			
বছর বেড়েক । চিকিৎসারত । করলো বধন । অহি কর । কর	}	$= ৬ + ৬ + ৬ + ৬ + ২$	}
তখন হ'লো, । "হাওয়া বদল । করো" ।			
এই সুযোগে । বিশু এবার । চাপলো অধম । রেলের বাড়ি,	}	$= ৬ + ৬ + ৬ + ৬$	}
দ্বিতের পরে । ছাড়লো অধম । বধন বাড়ি ।			
পদ্য—চতুর্দশিক ।			
চরণ—মিশ্র । দ্বিপদিক হইতে পদ-পদিক) , প্রাচীন : অসূর্ণপদী ।			
অবক—মিশ্র, মিত্রাকর ।			
বীতি—কান্যকান্য			
মাত্র—জুড় ।			



তৃতীয় ভাগ

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব

(১)

ছন্দ, ভাষা ও বাক্য

Metre বা ছন্দঃসম্বন্ধে কোন আলোচনা করিতে গেলে প্রথমতঃ rhythm বা ছন্দঃস্পন্দন সম্বন্ধে একটা পরিষ্কার ধারণা থাকা দরকার। বাংলায় ছন্দ শব্দটি metre ও rhythm উভয় অর্থেই ব্যবহৃত হয় বলিয়া metre ও rhythm যে দুইটি পৃথক্ concept অর্থাৎ প্রত্যয় বা ভাব, তাহা সাধারণের ধারণায় সব সময়ে আসে না। কবি বধন লেগেন যে —

“ভালো উলিছে চারকল, হলে কনকরবি উলিছে,
ছন্দে জগমগল চলিছে”

—তখন তিনি ছন্দ শব্দটি rhythm অর্থেই ব্যবহার করেন। Metre বা পঙ্ক্তির ছন্দ rhythm বা সাধারণ ছন্দঃস্পন্দনের একটি বিশেষ ক্ষেত্রে প্রকাশ পায়।

রসায়নত্বটির সঙ্গে ছন্দোবোধের একটি নিগূঢ় সম্পর্ক আছে। মনে রসের উপলব্ধি হইলেই তাহার প্রকাশ হয় ছন্দঃস্পন্দনে। যেখানেই কোন ভাবে রসোপলব্ধির পরিচয় পাওয়া যায়, সেখানেই ছন্দ লক্ষিত হয়। শিশুর চপল নৃত্যোৎসাহ একরকমের ছন্দঃ আছে, যাহুবেদ শিল্পের অভিব্যক্তির মধ্যেও ছন্দ আছে। বাঁহারা ভাবুক, তাঁহার বিবের সীলাতেও ছন্দের খেলা দেখিতে পান। ছন্দোবোধের সঙ্গে সঙ্গে দায়ুতে স্পন্দন আরম্ভ হয়, সেই স্পন্দনের ফলে মনের মধ্যে বস্তুমুখ আবেশের ভাব আসে, “বপো হু মায়া হু মতিভ্রমো হু” এই রকম একটা বোধ হয়।* এই অমুহূতিটুকু কবিতার ও অন্যান্য প্রকৃষার কলার প্রাণ।

এখন প্রশ্ন এই যে, ছন্দোবোধের উপাদান কি? ইন্দ্রিয়গ্রাহ বিষয়ের মধ্যে কি লক্ষণ থাকিলে মনে ছন্দোবোধ আসিতে পারে? সূর্য্যাস্তের সময়কার আকাশে রঙের খেলায়, বাউল গানের সুরে বা তালমহলের গঠনশিল্পের মধ্যে

* ছায়াতে ইতি ছন্দঃ দায়াতে পূর্বে অহরণ্য আচ্ছন্ন (বস্তুমুখ ও অভিকৃত) হইয়াছিল।



এমন কি সাধারণ লক্ষণ আছে, বাহ্যিক জন্ত আমরা এ সমস্তের মধ্যেই ছন্দঃ বলিয়া একটা ধর্ম প্রত্যক্ষ করিতে পারি? চন্দ্র, কর্ণ বা অন্যান্য ইন্দ্রিয়ের ভিত্তির দ্বারা আমরা রঙ, বা স্বর বা গন্ধ কিংবা ঐ রকম কোন না কোন গুণ প্রত্যক্ষ করি। তাহাদের কি রকম সমাবেশ হইলে আমরা ছন্দোবদ্ব বলিয়া তাহাদের উপলব্ধি করি?

কেহ কেহ বলেন যে, ঘটনাবিশেষের পৌনঃপুনিকতাই ছন্দের লক্ষণ। তাহারাই বলেন যে, সমাপরিসমিত কালানুসারে যদি একই ঘটনার পুনরাবৃত্তি হয় এবং তাহার দ্বারা যদি সময়ের বিভাগের বোধ জন্মে, তবে সেখানে ছন্দ আছে বলা যায়। সুতরাং বড়ির দোলকের গতি, তরঙ্গের উত্থান-পতন ইত্যাদিতে ছন্দ আছে বলা যাইতে পারে। কিন্তু ছন্দের এই সংজ্ঞা খুব সূত্র বলা যায় না। কোন কোন প্রকারের ছন্দে অবশ্য পৌনঃপুনিকতাই প্রধান লক্ষণ; কিন্তু ছন্দের এমন সব ক্ষেত্র আছে, যেখানে পৌনঃপুনিকতা এক রকম নাই, বা থাকিলেও তাহার জন্ত ছন্দোবোধ জন্মে না। স্বর্যান্তের সময়ে আকাশে কিংবা বড় বড় চিত্রকরের ছবিতে যে রঙের সমাবেশ দেখা যায়, তাহাতেও পৌনঃপুনিকতা বিশেষ লক্ষিত হয় না, কিন্তু তাহাতে কি rhythm নাই? গায়কেরা যখন তান ধরেন, তখন তাহাতে কি পৌনঃপুনিকতা লক্ষিত হয়? আসল কথা—rhythm-এর কাজ মানসিক আবেগের অজুয়ারী স্পন্দনের সৃষ্টি করা, কেবলমাত্র কোন ঘটনার পুনরাবৃত্তি করা নহে।

কোন স্থিতিস্থাপক পদার্থের উপর আঘাত করিলে স্পন্দন উৎপন্ন হয়। আমাদের বাহ্যেন্দ্রিয়গুলির গঠন-কৌশল পদার্থোৎপাদন করিলে দেখা যায় যে, তাহারাই স্থিতিস্থাপক উপাদানে তৈয়ারি। বাহিরের জগতের প্রত্যেক ঘটনা ও পরিবর্তন অফিগোলক বা কর্ণপটের স্থিতিস্থাপক মাঝুতে গিয়া আঘাত করিয়া স্পন্দন উৎপাদন করে, এবং সেই স্পন্দনের ঢেউ যতিক্ষে কোষে ছড়াইয়া অঙ্গভূতিতে পরিণত হয়। অহরহঃ বাহ্য জগতের স্পন্দকে আমরা ধরুণ মানা রকমের স্পন্দনের ঢেউয়ে আমাদের ইন্দ্রিয় অভিভূত হইতেছে। যখন কোন এক বিশেষ রকমের স্পন্দনের পর্যায়ের মধ্যে একটি স্পন্দর সামঞ্জস্য অঙ্গভূত হয়, তখনই ছন্দোবোধ জন্মে।

এই সামঞ্জস্যের স্বরূপ কি? যদি সমধর্মী ঘটনাপ্রসঙ্গের মধ্যে কোন বিশেষ গুণের তারতম্যের জন্ত মনে আবেগের সঞ্চার হয়, তাহা হইলেই সেখানে ছন্দঃস্পন্দন আছে বলা যাইতে পারে। কোন ঘটনা উপলব্ধির সঙ্গে সঙ্গে মনে



তজ্জাতীয় অল্প ঘটনার জন্ত প্রত্যাশা করে। কানে যদি 'না' শ্রব আসিয়া লাগে, তবে মন স্বভাবতঃই তাহার পরে 'না' কি'বা এমন কোন শ্রবের প্রত্যাশা করে, বাহ্যতে কানের স্বাভাবিক তৃপ্তি জন্মিতে পারে; তেখনি সিঁদুর (vermilion) রং দেখিলে তাহার পরে গাঢ় নীল (ultra marine) রং দেখিবার আকাঙ্ক্ষা হওয়া স্বাভাবিক। কিন্তু প্রত্যাশিত ঘটনা না আসিয়া যদি অল্প ঘটনা আসিয়া পড়ে, তবে মনে একটা অসম্মোহনের সৃষ্টি হয়, আবার যাহা প্রত্যাশিত, তাহা আসিলেও আর এক প্রকার আন্দোলন হয়। এবং বিধ আন্দোলনেই আবেগের ব্যক্তন হয়। এইরূপে বিভিন্ন যাত্রার স্পন্দনের সমাবেশ-বৈচিত্র্য বা প্রত্যাশিত ও অপ্রত্যাশিতের আকর্ষণজনিত আন্দোলনই ছন্দের আশ্রয়। কোন বাগতানিধীর আলোপে নানা শ্রবের সমাবেশ বা কোন চিত্রপটে রঙের সমাবেশ লক্ষ্য করিলেই ইহার বাথার্থ্য প্রতীত হইবে। কেবল দেখিতে হইবে যে, বিভিন্ন যাত্রার স্পন্দনে স্পন্দনে যেন বিরোধ না থাকে, অথবা সঙ্গীতের জাতির বলিতে গেলে, তাহার যেন পরস্পর 'বিবাদী' না হয়। নানা রকমের স্পন্দনের নানা ভাবে সমাবেশের দক্ষণ আবেগাহরুণ জটিল স্পন্দনের উৎপত্তি হয়। সেই জটিল স্পন্দনই বানসিক আবেগের প্রতীক।

কিন্তু বৈচিত্র্য ছাড়াও ছন্দে আর একটি লক্ষণ থাকি আবশ্যিক। সেটি হইতেছে,—ঘটনা-পরস্পরার মধ্যে কোন একাত্মের ঐক্যসূত্র। সঙ্গীতে শ্রব আবেগানুযায়ী বৈচিত্র্য আনিয়া দেয়, তাল সেই শ্রবসমুদায়কে ঐক্যের সূত্রে গ্রথিত করে। যেখানে স্পন্দন সেখানে সঙ্গত হইতি প্রযুক্তির লীলা দেখা যায়; একটি গতির ও একটি স্থিতির। বেগের বশে কোন এক দিকে গতির প্রযুক্তি এবং স্থির অবস্থানে কিরিয়ার প্রযুক্তি—এই দুইয়ের পরস্পর প্রতিজিয়ায় স্পন্দনের উৎপত্তি। ছন্দেও এক দিকে বৈচিত্র্যের জন্ত গতির এবং অপর দিকে ঐক্যসূত্রের জন্ত স্থিতির মিলন ঘটে বলিয়া স্পন্দনের লক্ষণ অস্বত্বত হয়।

সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, যেখানেই ছন্দ, সেখানেই প্রথমতঃ সহধর্মী ঘটনা-পরস্পর্য থাকি দরকার; দ্বিতীয়তঃ, সেই সমষ্টের মধ্যে কোন এক রকমের ঐক্যসূত্র থাকি দরকার; তৃতীয়তঃ, তাহাদের মধ্যে কোন একটি বিশেষ গুণের তারতম্যের জন্ত একটা সুন্দর বৈচিত্র্যের আকর্ষণ হওয়া দরকার। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যাইতে পারে যে, সঙ্গীতে শ্রবের পারস্পর্য্যে তাল-বিভাগের দ্বারা ঐক্য এবং আশেক্ষিক ভাবিতা বা কোমলতার দ্বারা বৈচিত্র্য সাধিত হয়, এবং এইরূপে ছন্দোবোধ করে।



পদ্যছন্দের মধ্যেও এই লক্ষণগুলি বিশিষ্টরূপে পরিদৃষ্ট হয়। বাক্যের সঙ্গে বাক্যের বন্ধনই পদ্যছন্দের কাজ। পদ্যছন্দের ক্ষেত্রে সমধর্মী ঘটনাপরম্পরা বলিতে অক্ষর বা অক্ষরসমষ্টি—এইরূপ কোন বাক্যাংশ বুঝিতে হইবে; এবং পারম্পর্য্য বলিতে, কালাগ্রযায়ী পারম্পর্য্য বুঝিতে হইবে। বাক্যাংশের কোন কোন গুণের দিক্ দিয়া ঐক্যের সূত্র থাকিবে; অর্থাৎ সেই গুণের দিক্ দিয়া পর পর বাক্যাংশ অঙ্গরূপ হইবে, বা কোন obvious অর্থাৎ সহজবোধ্য pattern বা আদর্শের অনুযায়ী হইবে। এই আদর্শ বা নমুনাই সময়ে সময়ে অতীত জীবনের ব্যক্তনা করে, এবং একাধারে ঐক্যের ও বৈচিত্র্যের সমাবেশ করে। কিন্তু এ ধরনের বৈচিত্র্য নিয়মের নিগড় অত্যন্ত বেশী, সুতরাং ঐক্যের বাধনই অধিক প্রযুক্ত হয়। আবেগের অনুধর্মী বৈচিত্র্য-সম্পাদনের জন্ত অত্র কোন গুণের দিক্ দিয়া সম্পূর্ণ স্বাধীনতা থাকা আবশ্যক। কবি স্বাধীন ভাবে সেই গুণের তারতম্য ঘটাইয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করেন এবং অতীত আবেগের স্মৃতি রাখেন। কেবলমাত্র নমুনা ধরিয়া চলিয়া গেলে ছন্দঃ একঘেয়ে ও বিরজিকর হয় এবং তাহাতে আবেগের স্মৃতি রাখা হয় না। এই সত্যটি অনেক কবি ও ছন্দঃশাস্ত্রকার বিশ্বস্ত হ'ন বলিয়া তাহারা ছন্দঃসৌন্দর্য্যের মূল-মন্ত্রটি ধরিতে পারেন না।

Metrics বা পদ্যছন্দের আলোচনা করিতে গেলে সুখাতঃ ছন্দের ঐক্য-বন্ধনের সূত্রটি আলোচনা করিতে হয়। কবি ইচ্ছামত বৈচিত্র্য আনয়ন করেন, সে বিষয়ে মাত্র দিগ্‌নির্ভর করা বাইতে পারে, বাধা-ধরা নিয়ম করিয়া দেওয়া যায় না। কিন্তু ছন্দের বিভিন্ন অংশের মধ্যে ঐক্যবন্ধনের সূত্র কি হইতে পারে, তাহা ভাবার প্রকৃতি, ইতিহাস ও ব্যবহারের রীতির উপর নির্ভর করে, সে বিষয়ে ছন্দের ব্যাকরণ রচিত হইতে পারে।

কাব্যছন্দের প্রকৃতি বাক্যের ধর্মের উপর নির্ভর করে। সুতরাং প্রথমতঃ বাক্যের ধর্ম কি কি এবং তাহাতে কি ভাবে ছন্দ রচনা হওয়া সম্ভব, তাহা বুঝিতে হইবে।

ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে বাক্যের অণু হইতেছে অক্ষর বা Syllable। বাগ্‌যন্ত্রের স্বরভ্রম আয়ালে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই অক্ষর। প্রত্যেকটি অক্ষর উচ্চারণের সময়ে, কণ্ঠনালীর ভিতর দিয়া বায়ু প্রবাহিত হইবার কালে কণ্ঠ বাগ্‌যন্ত্রের অবস্থান অনুসারে বায়ুবাহু কোন এক বিশেষ স্বরে পরিণত হয়, এবং পরে যুগ্মগহবরের আকার ও ভিহ্বার গতি অনুসারে উপরন্তু ব্যঞ্জনধ্বনিরও



উৎপাদন অনেক সময়ে করে। বাগ্‌বস্তুর অঙ্গসমূহের পরস্পর অবস্থানের ও গতির পার্থক্য অনুসারে অক্ষরের রূপের বা ধ্বনির ভেদ ঘটে এবং বহুবিধ অক্ষরের সৃষ্টি হয়। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে মাত্র একটি করিয়া স্বর থাকিবে এবং সেই স্বরই অক্ষরের মূল অংশ। অতিরিক্ত ব্যঞ্জনবর্ণ সেই স্বরেরই একটি বিশেষ রূপ প্রদান করে মাত্র।

ধ্বনিবিজ্ঞানের বক্তে স্বরের চারিটি ধর্ম—(১) তীব্রতা (pitch)—স্বাস বহির্গত হইবার সময়ে কর্ণে বাক্যতন্ত্রী উপর বে রক্তম টান পড়ে, সেই অনুসারে তাহারে ত্রুত বা মৃদু কল্পন সূর হয়। যত বেশী টান পড়িবে, ততই ত্রুত কল্পন হইবে এবং স্বরও তত চড়া বা তীব্র হইবে। (২) শক্তির্য (intensity or loudness)—অক্ষর উচ্চারণের সময়ে যত বেশী পরিমাণ বাসবায়ু একযোগে বহির্গত হইবে, স্বর তত গভীর হইবে এবং তত দূর হইতে ও স্পষ্টরূপে স্বর প্রতিগোচর হইবে। (৩) স্বরের দৈর্ঘ্য বা কালপরিমাণ (length or duration)—যতক্ষণ ধ্বিমা বাগ্‌বস্তুর কোন বিশেষ অবস্থানে থাকিয়া কোন অক্ষরের উচ্চারণ করে, তাহার উপরই স্বরের দৈর্ঘ্য নির্ভর করে। (৪) স্বরের রঙ (tone colour)—যে স্বরমাত্রের উচ্চারণ কেহ করিতে পারে না, স্বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে অজ্ঞাত ধ্বনিরও সৃষ্টি হয় এবং তাহাতেই কাহারও স্বর মিটে, কাহারও স্বর কর্ণে ইত্যাদি বোধ জন্মে; ইহাকেই বলা যায় স্বরের রঙ।

এই ত গেল স্বরের স্বধর্মের কথা। তাহা ছাড়া আরেকটি অক্ষর প্রদিত হইয়া যখন বাক্যের সৃষ্টি হয়, তখনও আর দুই একটি বিশেষ ধ্বনিলক্ষণ দেখা যায়। কথা বলিবার সময়ে মুসৃষ্টে বাসবায়ুর অপ্রতুল হইলেই নিঃশ্বাস-গ্রহণের ক্ষত থাকিতে হয়, ঠিক নিঃশ্বাস-গ্রহণের সময়ে কোনও ধ্বনির উৎপাদন করা যায় না। এই ক্ষত বাক্যের মাঝে মাঝে pause বা ছেদ দেখা যায়। তত্ত্বের বেখানে ছেদ নাই, সেখানেও জিহ্বাকে বারংবার প্রচাসের পর কখন কখন একটু বিশ্রাম দিবার ক্ষত বিরামস্থল থাকে।

কথা বলিবার সময়ে নানা লক্ষণাক্রান্ত অক্ষর ও অক্ষর-সমষ্টির পরস্পরার উচ্চারণ হইয়া থাকে। কিন্তু ছন্দোবোধ, বাক্যের অজ্ঞাত লক্ষণ উপেক্ষা করিয়া দুই একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে। ছন্দোবদ্ধ রচনার ঐক্য এবং তত্ত্বচিত্ত আদর্শের সন্ধান পাওয়া যায় বাক্যের কোন এক বিশেষ ধর্ম। আবার ছন্দোবদ্ধ রচনার আবেগের প্রকাশও হয় বাক্যের অপর কোন ধর্মের



মাত্রার বৈচিত্র্য — যেমন বৈদিক সংস্কৃতে ছন্দের ঐক্যমাত্র পাওয়া যায় প্রতি পদের অক্ষর-সংখ্যায় এবং শাস্ত্রমতে কয়েকটি অক্ষরের মাত্রা-সন্নিবেশের রীতিতে; সেই কয়েকটি অক্ষরের মাত্রা-সন্নিবেশের জরুরি পালনকে একটা বিশেষ রকমের cadence বা দোলন অমুভব করা যায়। আবার প্রতি পদের অন্তর্গত ভিন্ন ভিন্ন অক্ষরের উদাত্ত, অমুদাত্ত, স্বরিত ভেদে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার স্বর-ভীষতার দরুন আবেগশ্রোতক বৈচিত্র্য অমুভূত হয়। লৌকিক সংস্কৃতির প্রায় সমস্ত প্রাচীন ছন্দে প্রতি চরণের অক্ষর-সংখ্যায় এবং তাহাদের মাত্রা-সংখ্যায় দিক্ দিয়া ঐক্যমাত্র পাওয়া যায়; কিন্তু হ্রস্ব-দীর্ঘ-ভেদে অক্ষর সাজাইবার রীতি হইতেই বৈচিত্র্যের অমুভূতি জন্মে। অর্ধাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দে এবং উত্তর-ভারতের চলিত ভাষাসমূহের ছন্দে আবার ঐক্যমাত্র অস্তবিধ; সেখানে প্রতি পদের মোট মাত্রা-সংখ্যা হইতেই ছন্দের ঐক্যবোধ হয়। Measure বা পদের ভিত্তিতে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার অক্ষর সাজাইবার সম্পূর্ণ স্বাধীনতা কবিকে দেওয়া হয়। ইংরেজী ছন্দে আবার accent বা অক্ষরবিশেষের উচ্চারণের অস্ত স্বাভাবিক স্বরসাজীয়াই কবির প্রধান লক্ষণ। প্রতি চরণে কয়েকটি নিয়মিত সংখ্যায় foot বা গণ থাকার দরুন ঐক্যবোধ জন্মে; কিন্তু গণের মধ্যে accent-যুক্ত এবং accent-হীন অক্ষরের সমাবেশ হইতে বৈচিত্র্য-বোধ জন্মে।

এইরূপে দেখা যায় যে, বিভিন্ন দেশে ও বিভিন্ন ভাষায় ছন্দের প্রকৃতি ও আদর্শ বিভিন্ন। ছন্দের উপাদানীভূত বাক্যাংশের প্রকৃতি, ঐক্যবোধের ও বৈচিত্র্যবোধের ভিত্তিস্থানীয় ধর্ম, ঐক্যের আদর্শ, ঐক্য ও বৈচিত্র্যের পরস্পর সমাবেশের রীতি—এই সমস্ত বিষয়েই পার্থক্য লক্ষিত হইতে পারে। সময়ে সময়ে আবার এক দেশেই ভিন্ন ভিন্ন সময়ে ছন্দের পৃথক্ রীতি পরিলক্ষিত হয়। যেমন, লৌকিক সংস্কৃতির বৃহৎছন্দের এবং অর্ধাচীন সংস্কৃতির মাত্রাবৃত্ত বা জাতিছন্দের রীতি সম্পূর্ণ বিভিন্ন। ভিন্ন ভিন্ন জাতির দৈহিক বিশেষত্ব এবং সভ্যতার ইতিহাস অনুসারে এই পার্থক্য নিরূপিত হয়। সংস্কৃত ভাষা কালক্রমে অনাধ্য-ভাবিত হওয়াতে এবং অনাধ্য ছন্দের প্রভাবে আসাতেই সম্ভবতঃ বৃহৎছন্দের স্থানে জাতিছন্দের উৎপত্তি হইয়াছিল। বাক্যের নানা ধর্ম থাকিলেও প্রত্যেক জাতির পক্ষে দুই একটি বিশেষ ধর্মই সমধিকরূপে মন ও শ্রবণ আকর্ষণ করে। বিভিন্ন ভাষায় ছন্দোবদ্ধনের রীতি তুলনা করিলে বহু তথ্যের সন্ধান পাওয়া যাইবে।



বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতি

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্বগুলি বুঝিতে গেলে, প্রথমতঃ বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতির কয়েকটি বিশেষত্ব মনে রাখা সরকার। সেই বিশেষত্বগুলির সহিত বাংলা ছন্দের প্রকৃতির বান্ধিত সম্বন্ধ আছে।

প্রথমতঃ, বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে খুব বীধাধরা লক্ষণ কোন দিক দিয়া নাই। অবশ্য সব দেশেই যখন লোকে কথা বলে, তখন ব্যক্তিতেই এবং সময়ভেদে একই শব্দের ধ্বনির অসামান্য তারতম্য ঘটে। কিন্তু অনেক ভাষাতেই শব্দের কোন না কোন একটি ধর্ম অস্তিত্ব বর্ণ অশেষা প্রধান হইয়া থাকে, এবং সেই ধর্ম অবলম্বন করিয়াই ছন্দঃসূত্র রচিত হইয়া থাকে। সংস্কৃতে অক্ষরের মধ্যে কোনটি হ্রস্ব, কোনটি দীর্ঘ হইবে, তাহা সুনির্দিষ্ট আছে, গণ্ডে পণ্ডে সর্বত্রই তাহা বলায় থাকে, এবং তদনুসারে ছন্দ রচিত হয়। ইংরেজীতে যদিও অক্ষরের দৈর্ঘ্য সুনির্দিষ্ট নয় এবং পণ্ডে ছন্দের খাতিরে অক্ষরের দৈর্ঘ্য কমাইতে বা বাড়াইতে হয়, তবুও এক দিক দিয়া অর্থাৎ accent-এর দিক দিয়া উচ্চারণের যথেষ্ট বীধাধাি আছে। শব্দের কোন অক্ষরের উপর accent বা একটু বেশী জোর পড়িবে, তাহা এক রকম নির্দিষ্ট আছে এবং accent-অনুসারেই ছন্দ রচিত হয়। বাংলায় ছন্দ যাদ্রাগত, কিন্তু বাংলার অক্ষরের মাত্রা বা কাল-পরিমাণ যে কি হইবে, সে বিষয়ে কোন বরাবীধা নিরব নাই।

চলুতি বাংলার একটা উদাহরণ লইয়া দেখা যাক :—

“আর (,) টের পেলিই বা কি ?	ধরা কি সুখের কথা।	আবু, শ্রীকান্ত,	কিন্তু তার
সেই,	বাটাঘরের চারদান।	ভিজি আছে ঘটে—	কিন্তু যদি দেখিস ঘিরে কেনে
ব’লে	আর পালানার	যো নেই, তবম	বুণ ক’রে লাকিয়ে পড়ে এক ভুবে
নতদূর পারিসু সিরে	ভেসে উঠলেই হ’ল।	এ অজকারে আর	দেখবার তো-টি
নেই।”			

(“শ্রীকান্ত, এখন পক্ষী,” পৃষ্ঠা ৫৫৫ চট্টোপাধ্যায়)



এই ত চাই | কিন্তু আশে তাই | —বাটারা ভারী পাণী | আমি কাউবনের
 পাখি বিড়ে | যথা কেতের কেতর বিড়ে | এমনি বার ক'রে নিড়ে যাব | যে শালারা
 টেরও পাবে না ।

(“ত্রিকান্ত, প্রথম পর্ব,” শব্দভাষ্য চট্টোপাধ্যায়)

(উপরের উদ্ধৃতাংশগুলিতে মোটা লম্বা দাড়ি দিয়া উচ্চারণের বিরামস্থল নির্দেশ করিয়াছি, এবং ভারতীয় সঙ্গীতবিজ্ঞানের চলতি সঙ্কেত অনুসারে অক্ষরের মাঝার চিহ্ন দিয়া মাত্রা নির্দেশ করিয়াছি ; মাধ্যম I, মানে একমাত্রা ; II, মানে, দুই মাত্রা ; III, মানে, তিন মাত্রা বুঝিতে হইবে ।)

উপরে উদ্ধৃত অংশগুলির মাত্রা বিচার করিলে নিম্নোক্ত সিদ্ধান্ত করা যায় :—

(১) সাধারণতঃ বাংলা উচ্চারণে প্রতি অক্ষর দুই বা এক মাত্রা ধরা হইয়া থাকে ।

(২) কিন্তু প্রায়শঃ দীর্ঘতর অক্ষর এবং কখন কখন দুইতর অক্ষরও দেখা যায় ।

(ক) একাক্ষর হলন্ত শব্দ সাধারণতঃ দীর্ঘ বা দুই মাত্রা ধরা হয় ; যথা—
 উদ্ধৃতাংশের ‘আম্’, ‘টের্’, ‘ভাখ্’ ; কিন্তু কখন কখন দুইও হইয়া থাকে—
 যথা—‘অপ্’ ।

(খ) শব্দান্তের হলন্ত অক্ষর কখনও দীর্ঘ হয় (যথা—‘বাটাডের’ শব্দে ‘বের্’, ‘বেখিন্’ শব্দে ‘খিন্’), আবার কখনও দুই হইতে পারে (যথা—
 ‘কাউবনের’ শব্দে ‘নেন্’) ।

(গ) পদ-মধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর কখনও দীর্ঘ (যথা—‘ত্রিকান্ত’ শব্দের ‘কান্’),
 কখন দুই (যথা—‘কিছু’ শব্দের ‘কিচ্’, ‘বতদূর’ [বদূর] শব্দের ‘বৎ’),
 আবার কখন পুত—(যথা—‘কেলুলে’ শব্দের ‘ফেল্’) হইতে পারে ।

(ঘ) বৌদ্ধিক স্বরান্ত অক্ষর প্রায়ই দীর্ঘ হয় (যথা—‘নেই’, গিয়ে (= গিএ),
 ‘লাফিয়ে’ শব্দের ‘ফিরে’ (= ফিএ) ; কখনও পুতও হয় (যথা—‘চাই’) ;
 আবার কখনও ‘দুই’ হয় (যথা—‘পেলেই’ শব্দে ‘লেই’) ।

(ঙ) মৌলিক-স্বরান্ত অক্ষর প্রায়ই দুই হয়, কিন্তু ইচ্ছামত তাহাদেরও



দীর্ঘ করা যায়; বথা—‘ধরা’ শব্দের ‘রা’, ‘কো-টি’ শব্দের ‘কো’, ‘ভারি’
 শব্দের ‘ভা’ :

চলতি ভাষার লিখিত পত্র হইতেও এই সমস্ত সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায় ।
একটা উদাহরণ লওয়া বাক্—

- (১) নিধিরাম চক্রবর্তী | শোণ কাটিছেন ব'লে,
|| || || || || || || ||
 - (২) খেলারায় ভট্টাচার্য। উত্তরিল এসে ।
|| || || || || || || ||
 - (৩) নিধিরামকে খেলারায় | করিল সত্বে ।
|| || || || || || || ||
 - (৪) নিধিরাম বলে তোমার | কোথায় বিধান ?
|| || || || || || || ||
 - (৫) কি বলিলে পেড়ো মুখ | কুল করিতে যার ?
|| || || || || || || ||
 - (৬) সর্বদা অস্বে মেল | অগ্নি দিল তার ।
|| || || || || || || ||
 - (৭) গুর কপালে যদি | অন্ন ঘেরে হইত,
|| || || || || || || ||
 - (৮) এখ দিন গুর জিহের | দুখু চ'রে যেত ।
|| || || || || || || ||
 - (৯) কখন বলিবেন যে | দিন গেল রে কিসে ?
|| || || || || || || ||
 - (১০) আমার থলিরায় রস আছে তাই | খাচ্ছে ব'লে ব'লে ।
|| || || || || || || ||

এখানেও দেখা যায় যে,—

(କ) ଏକାକର ହଳନ୍ତ ଅଳ୍ପ କଥନଓ ଦୀର୍ଘ (ସ୍ୱର୍ଗ—୧ୟ ପଂକ୍ତିରେ 'ରାମ'), କଥନଓ ହ୍ରସ୍ୱ (ସ୍ୱର୍ଗ—୧ୟ ପଂକ୍ତିର 'ଶୋମ', ୧-ୟ ପଂକ୍ତିର 'ରମ'), କଥନଓ ପ୍ଳୁତ (ସ୍ୱର୍ଗ—୩ୟ ପଂକ୍ତିର 'ଓମ') ଛାଡ଼ିବା ଧାକେ ।

(ସ) ଜଣାଶୁଣା କଲେ ଅନ୍ୟ କଥାଏ ବୋଧ (ସଂ-୪ର୍ଥ ପଞ୍ଚିନ 'ନିବାନ')



শব্দের 'বাস,' ৩য় পংক্তির 'সজ্জার' শব্দের 'ভার'), এবং কখনও দুই (যথা—৪র্থ পংক্তির 'তোয়ার' শব্দের 'য়ার', ১০ম পংক্তির 'আমার' শব্দের 'য়ার') হয়।

(গ) পদমধ্যস্থ হলস্থ অক্ষর কখনও দুই (১ম ও ২য় পংক্তির যুক্তবর্ণবিশিষ্ট অক্ষর যাত্রেই ইহার উদাহরণ পাওয়া যাইতেছে), কখনও দীর্ঘ (যথা—৩ষ্ঠ পংক্তির 'সর্বাঙ্গ' শব্দে 'বাঙ')।

(ঘ) বরাহ অক্ষর প্রারম্ভঃ দুই, কিন্তু কদাচ দীর্ঘও হইতে পারে (যথা—২য় পংক্তির 'কখন' শব্দের 'ন')।

জা'ছাড়া স্থান-ভেদে একই শব্দের ভিন্ন ভিন্ন উচ্চারণ হইতে পারে :—

- ১। ১। ১। ১। ১।
 (১) পক নদীর তীরে | বেশী পাকাইয়া নিরে
 ১। ১। ১। ১। ১।
 (২) পক জোন জুড়ি কৈলা | নগরী নির্মাণ

এই দুই পংক্তিতে 'পক' শব্দের উচ্চারণ এক নহে ; ১ম পংক্তিতে 'পক' তিন যাত্রার এবং ২য় পংক্তিতে 'পক' দুই যাত্রার ধরা হইয়াছে। তজ্জপ,

- (৩) এ কি কৌতুক | করিছ নিত্য | ওগো কৌতুক | যরী
 (৪) ফেরে দূরে, বহু সবে—উৎসব কৌতুকে

এই দুই উদাহরণেও 'কৌতুক' শব্দের উচ্চারণ একবিধ নহে।

নব্য বাংলার একজন ইংরেজী-শিক্ষিত কবির রচনা হইতেও উপরিলিখিত মতের প্রমাণ পাওয়া যায়—

১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১।
 কোথায় কৈশরী বস ? | বিদ্যাসাগর কোথা ?
 ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১।
 সুখ্যের কারচুপিতে | সুখ হইল হোঁতা।
 ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১।
 আসবে রাজা রাজপরিষৎ | লাট সাহেবের ঘরে,
 ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১। ১।
 হারবেল বাবা গিলটি হলে | একবার ঘেঁষ চেয়ে।

("বালিসাং", হেমচন্দ্র)

এখানেও দেখা যায়, পদান্তের হলস্থ অক্ষর কোথাও দীর্ঘ (যথা—'সুখ্যের'



পদে 'ঘোন্'), কোথাও হ্রস্ব (যথা—'বিজ্ঞানাগর' পদে 'গন্') হইতেছে ; পদ-মধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর সেইজন্য কখনও হ্রস্ব, কখনও দীর্ঘ হইতেছে ।

এই সমস্ত উদাহরণ হইতে বাংলা উচ্চারণ-শক্তি যে কিরূপ পরিবর্তনশীল, তাহা স্পষ্ট প্রতীত হয় ।

ভারতীয় সঙ্গীতেও এই লক্ষণটি দেখা যায় । সঙ্গীতে গায়কের ইচ্ছামত যে কোন একটি অক্ষরের পরিমাণ সিকি মাত্রা হইতে চার মাত্রা পর্য্যন্ত হইতে পারে সাধারণ কথাবার্তায় মাত্রার এত বেশী পরিবর্তন অব্যক্ত চলে না, তবু অর্ধমাত্রা হইতে দুই মাত্রা, এমন কি, তিন মাত্রা পর্য্যন্ত পরিবর্তন প্রায়ই লক্ষিত হয় । উচ্চারণের এই পরিবর্তনশীলতার সহিত বাংলা ছন্দের বিশেষ সম্পর্ক আছে ।

বাঙালীর বাগ্‌বস্ত্রের কয়েকটি অঙ্গের—বিশেষতঃ জিহ্বার—নমনীয়তা ইহার কারণ ।

ইচ্ছামত যে কোন অক্ষরকে হ্রস্ব বা দীর্ঘ করা বাঙালীর পক্ষে সহজ । প্রত্যেক অক্ষরকে হ্রস্ব করিয়া উচ্চারণ করার প্রবৃত্তিই প্রবল, তবে পদান্তে যদি হলন্ত অক্ষর থাকে, সাধারণতঃ তাহার দীর্ঘ উচ্চারণ হয় (যথা—'পাখী-সব করে বব,' 'রাখাল গরুর পাল' ইত্যাদি উদাহরণে 'সব্', 'বব্', '-খাল্', '-রব্', 'পাল্' ইত্যাদি একাক্ষর হইলেও দুই মাত্রা হিসাবে গণিত হয়) । কিন্তু আবশ্যক-মত পদান্তস্থ হলন্ত অক্ষরও হ্রস্ব করা হয় । উদাহরণ পূর্বেই দেওয়া হইয়াছে ।

বাঙালীর বাগ্‌বস্ত্রের নমনীয়তার জন্য বাংলা উচ্চারণের আর একটি বিশেষত্ব লক্ষিত হয় । বাঙালীর জিহ্বা ও বাগ্‌বস্ত্র অবলীলাক্রমে অবস্থান ও আকার পরিবর্তন করে । সুতরাং প্রত্যেকটি স্বরের উচ্চারণের প্রায়স বাংলা উচ্চারণের দিক্ দিয়া তত উল্লেখযোগ্য নহে । ইংরেজী ও সংস্কৃত ভাষায় স্বরই উচ্চারণের দিক্ দিয়া বাক্যের প্রধানতম অঙ্গ, এবং ছন্দোবচনার প্রত্যেকটি স্বরের ওজন এবং হিসাব ঠিক রাখিতে হয় । Inhumanity, Eternity ইত্যাদি শব্দের প্রত্যেকটি স্বরের হিসাব ছন্দের মধ্যে পাওয়া যায়, এবং সেই জন্য পক্ষে Inhumanity শব্দটিকে পাঁচটি একস্বর শব্দের সমানরূপে ধরা হইয়া থাকে ।

বাংলায় কিন্তু স্বরের সেরূপ প্রাধান্য লক্ষিত হয় না । Inhumanity আর what books can tell thee, ইহারা যে সমান ওজনের, তাহা বাংলা উচ্চারণের রীতিতে প্রতীত হয় না । কারণ, বাংলায় স্বর অত্যন্ত বর্ণকে



ছাপাইয়া রাখে না। স্বরের উচ্চারণের চেষ্ঠাই স্বাক্ষর সর্বপ্রধান ঘটনা নহে। খুব অল্প আয়োগে বাংলার স্বরের উচ্চারণ হয় এবং অবলীলাক্রমে তাহার মাত্রা-বুদ্ধি, মাত্রা-হ্রাস কিংবা তাহার উপর উচ্চারণের জোর ফেলা যাইতে পারে। অনেক সময়ে এত লঘুভাবে স্বরের উচ্চারণ হয় যে, ছন্দের হিসাব হইতে তাহাকে বাদ দেওয়া হয়। যথা—

(১) ঝিকিঝিকি দেখে সাধুর বোন, পক্ষীয়ে ছাড়ে বা।

আড়িনার ছড়া দেয় না কেন বো, কুঁজি আশে তুলে পা

— ঝিক্ ঝিক্ ডাখে সাধুর বোন্ পক্ষীএ ছাড়ে বা।

আড়্ নাগ্ ছড়া ডাখ না কান্ বো (কুঁজি) আশে তুলে পা

(২) সোমার খেলায় রা' কপো হয়, খোখোরে শালুক কোটে

— তো মার খালায় রা' ক পো হয়, খোখ, বে না লুক কো টে

পূর্বে যে সমস্ত উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে, তাহাতে অনেক আয়গায় এই ই
রীতির দৃষ্টান্ত আছে, যেমন 'লাফিয়ে'—'লাফ্-য়ে'—'লাফো', 'খলিয়ার'—
ই
'খল্-য়ার'—'খলয়ার্'। এই ভাবেই 'করিতে' 'চলিতে' প্রকৃতি রূপের আয়গায়
এখন 'করুতে' 'চলুতে' ইত্যাদি দাঁড়াইয়াছে।

আর এক দিক্ দিয়া ইহার প্রমাণ পাওয়া যায়। অনেক সময়ে দেখা যায়
যে, কোন একটি স্বরের উচ্চারণ করিলে বা না করিলে ছন্দের কিছুমাত্র ইতর-
বিশেষ হয় না। যেমন, 'এ কি কৌতুক | করিছ নিত্য | ওগো কৌতুক-ময়ী'—
এই পংক্তির প্রথম 'কৌতুক' শব্দের শেষ বর্ণটিকে হ্রস্ব-ভাবে বা অকারান্ত
পড়িলে একই ছন্দ থাকে; পূর্বের স্বর 'উ'কে দীর্ঘ ও শেষের 'ক'-বর্ণকে হ্রস্ব
ভাবে পড়িয়া পংক্তির ঐ অংশটির মাত্রা পূরণ করিবার পরও একটু লঘুভাবে

অল্প অকারের উচ্চারণ করা যাইতে পারে [এ কি কৌতুক্] তাহাতে
কিছুই কতি-বৃদ্ধি হয় না।

সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, অক্ষরসংখ্যা বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় নয়।
অর্থাৎ স্বরের সংখ্যা বা স্বরের কোন নির্দিষ্ট স্থানের উপর বাংলা ছন্দের প্রকৃতি



নির্ভর করে না। যদি করিত তাহা হইলে, উপযুক্ত উদাহরণে 'কৌতুক' শব্দকে একবার দ্বিগত এবং একবার ত্রিগত ধরার অন্ত ছন্দের ইতর বিশেষ হইত।

বাংলা ভাষার আদিম কাল হইতেই উচ্চারণের এতাদৃশ পরিবর্তনীয়তা লক্ষিত হয়। বাংলা প্রকৃতি আধুনিক ভাষার প্রাচীন নমুনা ও তত্ব প্রাকৃত ভাষার পার্থক্য বুঝিবার একটি প্রধান চিহ্ন এই। সংস্কৃত, তথা পালি এবং অষ্টাঙ্গ প্রাকৃত ভাষার অক্ষরের দৈর্ঘ্য বাধা ধরা নিয়মের উপর নির্ভর করে, গণ্ডে ও পণ্ডে সর্বত্রই তাহা যজ্ঞার থাকে। কিন্তু প্রাকৃত তাহা হইতে ক্রমে আধুনিক ভাষাগুলির উৎপত্তি হইল, তাহা স্থলপটতপে জানা যায় না; কিন্তু বাংলার ভ্রাতৃ আধুনিক ভাষার প্রাচীনতম অবস্থা হইতেই দেখা যায় যে, অক্ষরের মাত্রার কোন দ্বিগত নিয়ম নাই। "বৌদ্ধ গান ও দোহা" হইতে হই একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক্—

ধাধাধে চাটিল		সাক্ষর বচ ই
পারপাসি লোঅ		নিত ব ত ব ই।
চালত ঘোর ব ব		নাহি পড়বেবী।
হাড়ীত জাত নাহি		নিতি আবেলী

উপরের শ্লোক দুইটির মাত্রা বিচার করিলে স্পষ্টই দেখা যাইবে যে, পুরাতন মাত্রা-বিধি অচল হইয়া গিয়াছে, এবং পাঠকের ইচ্ছানুসারে যে কোন অক্ষরের দ্বিগতকরণ ও দীর্ঘীকরণ চলিতেছে। শূন্যপূরণের নিয়মিত শ্লোক হইতেও তাহা প্রমাণ হয়—

পশ্চিম ছা রা রে		দান পতি বা অ
সোনার জাদালে		ন ব বা অ

কিন্তু ইহা হইতে বেন কেহ এ ধারণা না করেন যে, বাংলা ছন্দে অক্ষরের মাত্রা সম্বন্ধে কোন নিয়ম নাই। নিয়ম আছে; অস্তিত্বে সে নিয়মের ব্যাখ্যা করা হইয়াছে। এখানে শুধু এইটুকু বলা উদ্দেশ্য যে, বাংলা উচ্চারণ-শক্তিভেদে কোনও অক্ষরের মাত্রার দিক দিয়া একটা বরা-বাধা নিয়ম নাই, অতরাং ছন্দের আবশ্যকমত মাত্রার পরিবর্তন করা বাইতে পারে।

ইহার কারণ বুঝিতে গেলে, বাঙালীর জাতীয় ইতিহাস পর্যালোচনা করা দরকার। বর্তমানে বাঙালীদের আদিপুরুষের খবর ভাল করিয়া জানা নাই।



খ্রীঃ পূঃ ৪র্থ শতকে বাহালা বাংলায় বাস করিতেন, তাঁহাদের ভাষা সম্বন্ধে বিশেষ কিছুই জানা নাই। তবে তাঁহারা যে আৰ্য্য ছিলেন না এবং তাঁহাদের ভাষাও যে আৰ্য্য-ভাষা ছিল না, তাহা বলা বাইতে পারে। সম্ভবতঃ ত্র্যবিড়ী ও কোলদিগের ভাষার সহিত তাঁহাদের ভাষার নিকট সম্পর্ক ছিল। কালক্রমে যখন আৰ্য্য-ভাষা বাংলায় প্রবেশ ও বিস্তার লাভ করিল, তখন নূতন নূতন আৰ্য্য কথার চল হইলেও আৰ্য্যবর্ষের উচ্চারণ বাংলার ঠিক চলিল না। কতক পরিমাণে হ্রস্ব-দীর্ঘ ভেদ চলিল বটে, কিন্তু বাধাধরা নিবন্ধ করা গেল না, ছন্দে খাঁটি দেশী রীতি অর্থাৎ সমান ওজননের বাস-বিভাগের পুনরাবৃত্তি করার রীতি রহিয়া গেল।

(২৮)

ছেদ, যতি ও পর্ব

কথা বলার সময়ে আমরা অনর্গল বলিয়া বাইতে পারি না, ফুসফুসে বাতাস কমিয়া গেলেই ফুসফুসের সংকোচন হয়, এবং শারীরিক সাধারণ অঙ্গুলারে সেই সংকোচনের অল্প কম বা বেশী আয়োগ বোধ হয়। সেই জন্য কিছু সময় পরেই পুনশ্চ নিঃশ্বাস গ্রহণের জন্য বলার বিরতি আবশ্যক হইয়া পড়ে। নিঃশ্বাস-গ্রহণের সময়ে শব্দোচ্চারণ করা যায় না। যখন উত্তেজক ভাবের জন্য ফুসফুসের পার্শ্ববর্তী পেরীসমূহের সাময়িক উত্তেজনা বটে, তখন সংকোচন-জনিত আয়োগ কম বোধ হয়, এবং সেইজন্য তত দীর্ঘ বিরতির আবশ্যক হয় না। এই কারণেই উদ্দীপনাময়ী বক্তৃতা বা কবিতার বিরতি তত দীর্ঘ দীর্ঘ দেখা যায় না।

সংস্কৃত ছন্দঃশাস্ত্রে এ রকম বিরতির নাম যতি (“যতিবিচ্ছেদঃ”)। আমরা ইহাকে ‘বিচ্ছেদযতি’ বা শুধু ‘ছেদ’ বলিব। কারণ বাংলায় আর এক রকমের যতির ব্যবহার আছে, এবং বাংলা ছন্দে সেই যতিরই প্রয়োজনীয়তা অধিক। সে সম্বন্ধে পরে বলা বাইবে।

খানিকটা উক্তি বিশ্লেষণ করিলে দেখা বাইবে যে, মাঝে মাঝে ছেদ থাকার জন্য তাহা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত হইয়া আছে। প্রত্যেক অংশ একটি পূর্ণ breath-group বা বাস বিভাগ, এবং বিভিন্ন অংশের মধ্যে একটি করিয়া breath-pause বা ছেদ আছে। ব্যাকরণ অনুযায়ী প্রত্যেক sentence বা বাক্যই পূর্ণ একটি বাসবিভাগ বা কয়েকটি বাসবিভাগের সমষ্টি। বাক্যের শেষের ছেদ কিছু দীর্ঘ হয়, এবং ইহাকে major breath-pause অর্থাৎ পূর্ণছেদ বলা



বাইতে পারে। বাক্যের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন phrase বা অর্থবাচক শব্দসমষ্টির মধ্যে সামান্য একটু ছেদ থাকে, তাহাকে minor breath-pause বা উপচ্ছেদ বলা যায়। প্রত্যেক শব্দবিভাগে কয়েকটি শব্দ থাকিতে পারে, কিন্তু উচ্চারণের সময়ে একই শব্দবিভাগের মধ্যে ধ্বনির পতি অবিরাম চলিতে থাকে।

পূর্ণচ্ছেদের সময়ে স্বর একটু দীর্ঘ কালের জন্য বিরতি লাভ করে। তখন নূতন করিয়া শব্দ গ্রহণ করা হয়। ইহাকে শব্দ-যতিও বলা বাইতে পারে। অধিকন্তু, যেখানেই ছেদ আছে সেখানেই অর্থের পূর্ণতা ঘটে বলিয়া, ইহাকে sense-pause বা ভাব-যতিও বলা বাইতে পারে। উপচ্ছেদ যেখানে থাকে, সেখানে অর্থবাচক শব্দসমষ্টির শেষ হইয়াছে বুঝিতে হইবে; উপচ্ছেদ থাকার দ্বারা বাক্যের অর্থ কিস্তি করিতে হইবে, তাহা বুঝা যায়—একটি বাক্য অর্থবাচক নানা খণ্ডে বিভক্ত হয়।

একটা উদাহরণ দেওয়া যাক্ :—

“রামজিবি হইতে কিমান পদ্যন্তঃ প্রাচীন ভারতবর্ষের লে দীর্ঘ এক হওর মধ্য বিটাঃ মেঘদূতের মনোজ্ঞান হলেঃ জীবনপ্রোভ প্রবাহিত হইয়া গিয়াছেঃ”, সেখান হইতেঃ কেবল মধ্যকাল নহেঃ, চিরকালের মতোঃ আশ্রয় নিরূপিত হইয়াছিঃ”। (“মেঘদূত”, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর)

উপরের বাক্যটিতে যেখানে একটি ভাবকাচিল দেওয়া হইয়াছে, পড়িবার সময়ে সেইখানেই একটু থামিতে হয়, সেখানেই একটি উপচ্ছেদ পড়িয়াছে; এইটুকু না থামিলে কোন্ শব্দের সহিত কোন্ শব্দের অর্থ, ঠিক বুঝা যায় না। এই উপচ্ছেদগুলির দ্বারা এই বাক্যটি অর্থবাচক কয়েকটি খণ্ডে বিভক্ত হইয়াছে। যেখানে ছোটটি ভাবকাচিল দেওয়া হইয়াছে, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ বুঝিতে হইবে; সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা হইয়াছে, বাক্যের শেষ হইয়াছে। এরূপ স্থলে উচ্চারণের দীর্ঘ বিরতি ঘটে এবং নূতন করিয়া শব্দ গ্রহণ করা হয়। কথার মধ্যে ছন্দোব্ধের জন্য যে ঐক্যসূত্র আবশ্যক, ছন্দের অবস্থানটুকু অনেক সময়ে তাহা নির্দেশ করে। সরসরিম্বিত কালানন্তরে অথবা কোন নক্সার আদর্শ অনুযায়ী কালানন্তরে ছন্দের অবস্থান হইতেই অনেক সময়ে ছন্দোব্ধ জন্মে। বাংলা পয়ার, ত্রিপদী প্রভৃতি সাধারণ ছন্দে ছন্দের অবস্থানই অনেক সময়ে ছন্দের বিভাগ নির্দেশ করে। যেমন—

ঈশ্বরীরে তিজাসিলঃ | ঈশ্বরী পাটনীঃঃ ।

একা ঘেঁষি কুলবধুঃ | কে বট আপনিঃঃ । (“অন্নদামঙ্গল”, ভারতচন্দ্র)



গগন-ললিতে*

চূর্ণকার মেঘ*

স্বরে স্বরে স্বরে কুটে**

কিরণ বাধিত*

পবনে উড়িত*

বিগলিত বেড়ার চুটে**

(“আশাফানন”, হেমচন্দ্র)

উপর্যুক্ত ছইটি দৃষ্টান্তে যে ভাবে অর্থবিভাগ, সেই ভাবেই ছন্দোবিভাগ হইয়াছে, উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদের অবস্থান দিয়াই ছন্দোবোধ ক্রিয়াতেছে।

কিন্তু অনেক সময়েই পক্ষে ছেদের অবস্থান দিয়া ছন্দের ঐক্যাত্ম্য নির্দিষ্ট হয় না। যে পক্ষে ছেদের আবির্ভাবের কাল অত্যন্ত সুনির্দিষ্ট, তাহা অত্যন্ত একত্বের ও স্পন্দনহীন বোধ হয়, সুতরাং তাহাতে ভালরূপে মানসিক আবেগের স্রোতনা হয় না। ইংরেজীতে Pope-এর Heroic Couplet এবং বাংলার ভাবতন্ত্রের পদ্যের এই অল্প একটা বিরক্তিকর একটানী সুর অনুভূত হয়। যে পক্ষের ছন্দ সহজেই যেন কোনও বিশেষ ভাবের উদ্দীপনা করে, তাহাতে ছেদের অবস্থান অত্যন্ত নিয়মিত থাকে না। মাইকেল মধুসূদন বা রবীন্দ্রনাথের কবিতায় ছেদের অবস্থানের যথেষ্ট বৈচিত্র্য আছে বলিয়া তাহাতে মান্য বিচিত্র সুর অনুভূত হয়। পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, ছন্দের প্রাণ বৈচিত্র্য, বৈচিত্র্য-হেতু আন্দোলনে, আবেগের সঞ্চারে। ঐক্যাত্ম্য ছন্দের কাঠামু, বৈচিত্র্য তাহার রূপ। যদি ছেদের অবস্থানের দ্বারা ছন্দের ঐক্যাত্ম্য সৃষ্টিত হয়, তবে বাক্যের অল্প কোন লক্ষণের দ্বারা বৈচিত্র্যের নির্দেশ করিতে হয়। কিন্তু মানব চিহ্নেই প্রথম ও মনকে সর্বাঙ্গেন্ধ্র বশী অভিজ্ঞত করে, সুতরাং ছন্দ যদি ঐক্যের বন্ধন আনিয়া দেয়, তবে বাক্যের অল্প কোনও লক্ষণের দ্বারা যেটুকু বৈচিত্র্য সৃষ্টিত হয়, তাহা অত্যন্ত ক্ষীণ হইয়া পড়ে। এই অল্প ভাবের তীব্রতা যে ছন্দে প্রবল, ছন্দ সেখানে বৈচিত্র্যের উপাদান হইয়া থাকে।

কিন্তু ছন্দ ছাড়াও বাক্যের অন্যান্য লক্ষণের দ্বারা ঐক্য সৃষ্টিত হইতে পারে। ভিন্ন ভিন্ন জাতির উচ্চারণ-শৈলীর পার্থক্য অনুসারে বাক্যের কোন একটি লক্ষণ ঐক্যের উপাদান বলিয়া গৃহীত হয়। কোনও জাতির ভাষায় বাক্যের যে লক্ষণ বাগ্মন্ত্রের সুস্পষ্ট প্রকাশের উপর নির্ভর করে এবং সেই জাতির সমস্ত ব্যক্তির উচ্চারণেই লক্ষণটি পূর্ণভাবে বজায় থাকে, তাহাই ঐক্যের উপাদানীভূত হইতে পারে।

ইংরাজীতে কোনও কোনও অক্ষরের উচ্চারণের সময়ে স্রবের গান্ধীর্ঘ্য



বাড়িয়া যায়, তাহাকে accent-ওয়ার্ড অক্ষর বলা হয়। এই accent-এ অবস্থানই ইংরেজী ছন্দের পক্ষে সর্বাধিক গুরুতর ব্যাপার। কিন্তু বাংলার কোনও অক্ষর-বিশেষের উচ্চারণে স্বর-পাক্তীর্ষ্য-বৃদ্ধির স্বাভাবিক ও নিত্য রীতি নাই, অর্থাৎ বাংলা অক্ষরের উপর স্বাসাধাতের এমন কোন স্থির রীতি নাই, তাহাকে অবলম্বন করিয়া ছন্দের ঐক্যসূত্র রচনা করা বাইতে পারে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ক্ষে. ডি. এণ্ডারসন্, স্থনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় প্রভৃতি লক্ষ্য করিয়াছেন যে, প্রত্যেক বাংলা শব্দের প্রথমে একটু স্বাসাধাত পড়ে। এই জন্তই বাংলা শব্দের শেষের দিকের অক্ষরগুলিতে স্বর অপেক্ষাকৃত দুর্বল হইয়া পড়ে, এবং বোধ হয় সেই কারণেই বাংলার তৎসব বিত্তক সংস্কৃত শব্দের অন্ত্য ‘অ’-কার প্রায়ই উচ্চারিত হয় না। আর্যভাষা বাংলার আলিবার পূর্বে বঙ্গদেশে যে সমস্ত ভাষার প্রচলন ছিল, তাহাদের উচ্চারণ-প্রথা হইতে বোধ হয় এই রীতি আলিয়াছে। এখনকার সাপ্তাহিকী প্রভৃতি ভাষাতেও বোধ হয় অনুরূপ রীতি আছে।

কিন্তু বাংলা শব্দের প্রারম্ভে যেটুকু স্বাভাবিক স্বাসাধাত পড়ে, তাহা বিশেষ উল্লেখযোগ্য নয়,—তাহা প্রবণ ও বনকে আকৃষ্ট করে না। বাঙালীর জিহ্বা নমনীয় ও ক্ষিপ্ত বলিয়া এক বৌকে অনেকগুলি শব্দ আমরা উচ্চারণ করিয়া বাই, এবং সেই জন্ত প্রত্যেক শব্দের অক্ষর-বিশেষের উপর বেশী করিয়া স্বাসাধাত দেওয়া আমাদের পক্ষে কিছু চরম। সমান ভাবে সব করটি অক্ষর পড়িয়া বাইবার প্রবৃত্তি আমাদের বেশী। দৃষ্টান্ত-স্বরূপ বলা বাইতে পারে যে, “সত কয় বৎসর বাঙালী ভাষায় যে সকল বিজ্ঞান-বিষয়ক পুস্তক প্রকাশিত হইয়াছে, তাহার প্রায় সবগুলিই পাঠ্যপুস্তক-প্রণিভূত” (প্রফুল্লচন্দ্র রায়)—এই বাক্য একটি বাক্য পাঠের সময়ে প্রত্যেক শব্দে উল্লেখযোগ্য স্বাসাধাত অনুভূত হয় না। কথিত ভাষায় বহন কোন একটি শব্দকে পৃথক্ ভাবে পড়া বা উচ্চারণ করা বাই, তখন শব্দের প্রারম্ভে একটু স্বাসাধাত পড়ে যটে, কিন্তু ইংরেজী শব্দে accent-ওয়ার্ড অক্ষরের যে বাক্য প্রাধান্য, বাংলা শব্দের প্রথম অক্ষরের ধ্বনির দিক্ দিয়া সে বাক্য প্রাধান্য নয়। ‘দেখ’-‘বি’, ‘ভেতর’ প্রভৃতি শব্দের প্রারম্ভে যে স্বাসাধাত হয়, distinctly, remember প্রভৃতি ইংরেজী শব্দের accent-ওয়ার্ড অক্ষরের উপর স্বাসাধাত তাহার চেয়ে চেয়ে বেশী।

বাংলা কথায় যে স্বাসাধাত স্পষ্ট অনুভূত হয়, তাহা শব্দ-গত নয়, শব্দসমষ্টি-গত। কয়েকটি শব্দে মিলিয়া যে অর্থবাচক বাক্যাংশ গড়িয়া উঠে, তাহারই



প্রথম দিকের কোন শব্দে স্পষ্ট খাসাঘাত পড়ে। পূর্বে “শ্রীকান্ত” হইতে যে অংশটি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, তাহার বিভাগগুলি পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে, প্রতি বিভাগে বা প্রতি বাক্যাংশে যাত্র একটি শব্দের কোনও একটি অক্ষরের উপর স্পষ্ট জোর পড়িতেছে। যেমন—‘এই ত চাই ; | কিন্তু আঁতে ডাই, | ব্যাটার ডারি পাঞ্জী | ’। বাক্যাংশের মধ্যে অর্থের ও অবস্থানের দিক দিয়া প্রাধান্য পাইলে যে কোনও শব্দে খাসাঘাত পড়িতে পারে, কিন্তু স্বাভাবিক ও নিত্য খাসাঘাত প্রত্যেক শব্দে স্পষ্টরূপে অনুভূত হয় না। প্রতি বাক্যাংশে যে খাসাঘাত দেখা যায়, শুদ্ধাঙ্গ বাক্যের ছন্দোবিভাগ সহজে প্রতীত হয় এবং চন্দ্রবর্ণের দীর্ঘ নির্দিষ্ট হয়। এই খাসাঘাত ছন্দোবিভাগের ও অর্থবিভাগের ফল, হেতু নহে ; সুতরাং খাসাঘাত বাংলার ছন্দোবিভাগের ঐক্যমূল্য নির্দেশ করিতে পারে না।

পরিমিত কালানুসারে বাগ্ধরে নৃতন করিয়া শক্তির সকারই বাংলার ছন্দোবিভাগের মূল্য।

বাঙালীর বাগ্ধরে খুব ক্ষিপ্র ও নমনীয় বটে, কিন্তু ইহার ক্রান্তিও শীঘ্র ঘটে। নিঃশ্বাস-গ্রহণের পর হইতে পরবর্তী পূর্ণচ্ছেদ না আসা পর্যন্ত বাগ্ধরের ক্রিয়া এক রকম অনবর্ণিত চলিতে থাকে। এই সময়ের মধ্যে অনেক অক্ষর উচ্চারিত হয়। সুতরাং পূর্বেই কিছু বিশ্রাম বা বিরামের আবশ্যক হইয়া পড়ে। যে সমস্ত ভাষায় দীর্ঘ শব্দের বহুল ব্যবহার আছে, তাহাতে দীর্ঘ শব্দ উচ্চারণের সময়ে জিহ্বা কিছু বিরাম পায়, সুতরাং ভিন্ন করিয়া “জিহ্বেষ্টবিরামস্থান” নির্দেশ করার দরকার হয় না। কিন্তু বাংলার দীর্ঘশব্দের ব্যবহার খুবই কম, সুতরাং ছন্দ ছাড়াও ‘জিহ্বেষ্টবিরামস্থান’ রাখিতে হয়। এক একবারের কোঁকে জিহ্বা কয়েকটি অক্ষর উচ্চারণ করার পর পুনশ্চ শক্তি-সকারের জন্ত এই বিরামের আবশ্যকতা বোধ করে। বিরামের পর আবার এক কোঁকে পুনশ্চ কয়েকটি অক্ষরের উচ্চারণ হয়। এই বিরামস্থলকে বিরামবতি বা শুধু ‘বতি’ নাম দেওয়া যাইতে পারে। যেখানে বতির অবস্থান, সেখানে একটি impulse বা কোঁকের শেষ এবং তাহার পরে আর একটি কোঁকের আরম্ভ।

আমরা ছন্দ ও বতি, অর্থাৎ breath-pause বা বিচ্ছেদবতি ও metrical pause বা বিরামবতি এই দুইয়ের পার্থক্য দেখাইতেছি। সংস্কৃতে চন্দঃশাস্ত্রে এ রকম পার্থক্য স্বীকৃত হয় না। সংস্কৃতে “বতিজিহ্বেষ্টবিরামস্থানম্” এবং “বতিবিচ্ছেদঃ” এই দুই রকম সংজ্ঞাই আছে। সংস্কৃত ছন্দোবিদদের ধারণা



ছিল যে, যখন ধ্বনির বিচ্ছেদ ঘটিবে, সেই সময়েই জিহ্বা বিরামলাভ করিবে এবং অন্য সময়ে জিহ্বার ক্রিয়া অবিরাম চলিবে। কিন্তু তাহার লক্ষ্য করেন নাই যে, যখনই দীর্ঘস্বর উচ্চারিত হয়, তখনই জিহ্বা সামান্য কিছু বিরাম পায় এবং পাঁচ বলিয়াই ২৮ মাত্রা বা ৩২ মাত্রার পর ছন্দ বসাইলে চলিতে পারে।

যাহা হউক বাংলা ছন্দে ছন্দ ও যতি—এই দুই রকম বিভাগস্থল স্বীকার করিতে হইবে। ছন্দ যেমন দুই রকম—উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদ, যতিও সেইরূপ মাত্রাভেদে দুই রকম—অর্ধযতি (বা হ্রস্বযতি) ও পূর্ণযতি। ক্ষুদ্রতম ছন্দো-বিভাগগুলির পরে অর্ধযতি এবং বৃহত্তর ছন্দোবিভাগগুলির পরে পূর্ণযতি থাকে।

অবশ্য অনেক ক্ষেত্রেই বাংলায় ছন্দ ও যতি এক সঙ্গেই পড়ে। উপচ্ছেদ ও অর্ধযতি এবং পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি অবিকল মিলিয়া যায়। ভারতচন্দ্রের ‘অন্নদামঙ্গল’ এবং হেমচন্দ্রের ‘আশাকানন’ হইতে পূর্বে যে অংশ উদ্ধৃত করা হইয়াছে, সেখানে এইরূপ ঘটিয়াছে। কিন্তু সব সময়ে তাই হয় না। অমিত্রাকর ছন্দে ছন্দ ও যতির পরস্পর বিয়োগের জন্যই তাহার শক্তি ও বৈচিত্র্য এত অধিক। কিন্তু অমিত্রাকর ছাড়াও অন্তত অনেক সময়ে ছন্দ ও যতি ঠিক ঠিক মিলিয়া যায় না; অথবা পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি মিলিলেও উপচ্ছেদ ও অর্ধযতি মিলে না। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি,—

(১, ২) এই সঙ্কেত দ্বারা উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদ নির্দেশ করিয়াছি, এবং । , । এই সঙ্কেত দ্বারা অর্ধযতি ও পূর্ণযতি নির্দেশ করিতেছি।)

(১) কৈলাস নিবরঃ । অতি মনোহরঃ । কোটি নদী পর । কাম ২২
গজল কিম্বদঃ । বক বিজ্ঞানরঃ । অঙ্গরাগণের । বাস ২২

(২) আর—ভাষাটাও তা । ছাড়া = ঘোটে । বৈকে না = হয় । লাড়া ২২ ।
আর—ভাবের মাথার । লাঠি মারলেও = । ঘের বা কোঁসে । লাড়া, ২২ ।
দে = হাজারি পা । দুলাই = পোকে । হাজারি চিই চাড়া : ২২ ।

—(‘জানির গান’, বিচ্ছেদলাল রায়)

(৩) একাকিনী পোকাকুলা । অশোক কাননে ।
কাঁচেন রাঘববাহুঃ । অঁধার কটীরে ।
নীঘবে । ২২, চরন্ত চেড়ী । সীতারে ছাতিয়া ।
ফেরে দূরে, ২ মত সবে । উৎসব-কোঁড়কে : ২২

—(‘সেবদামবধ কাব্য’, ৩র্থ সর্গ, মধুসূদন)

(৪) এই । প্রেমসীতিহারঃ ২ ॥
সীতা হয় মরমারী । মিলন মেলায় ২২ ॥
কেহ কোঁসারে, ২ কেহ । বঁধুর খলারে ২২ ॥

—(‘শিবকবিতা’, প্রবীক্ষনাথ)



যতির অবস্থান হইতেই বাংলা ছন্দের ঐক্যবোধ জন্মে। পরিমিত কালানন্তরে কোন নব্বার আদর্শ অনুসারে যতি পড়িবেই। কিন্তু ছন্দ সময়ে সময়ে বিচিত্রভাবে ছন্দোবিভাগের মাঝে মাঝে পড়িয়া ছন্দের একটানী স্রোতের স্থানে বিচিত্র আন্দোলন সৃষ্টি করে। যখন যতির সহিত ছন্দের সংযোগ না হয়, তখন যতিপতনের সময়ে ধ্বনির প্রবাহ অব্যাহত থাকে; শুধু জিহ্বার ক্রিয়া থাকে না, এবং বরং একটা drawl বা দীর্ঘ টানে পর্যাবসিত হয়। আবার জিহ্বা যখন impulse বা ঝোঁকের বেগে চলিতে থাকে, তখনও সহসা ছন্দ পড়িয়া থাকে; তখন মুহূর্তের ক্ষণ ধ্বনি শুক হয়, কিন্তু জিহ্বা বিশ্রাম গ্রহণ করে না, ঝোঁকেরও শেষ হয় না, এবং ছন্দের পর যখন ধ্বনিপ্রবাহ চলে, তখন আবার নূতন ঝোঁকের আরম্ভ হয় না। ছন্দ sense বা অর্থ অনুসারে পড়ে; সুতরাং ইহা দ্বারা পাত্র অর্থানুযায়ী অংশে বিভক্ত হয়। বাগ্যবহুর সাধারণ্যমুসারে যতি পড়ে। ইহার দ্বারা পাত্র পরিমিত ছন্দোবিভাগে বিভক্ত হয়। প্রত্যেক ছন্দোবিভাগ বাগ্যবহুর এক এক বারের ঝোঁকের যাত্রামুসারে ভেঁইয়া থাকে। এক এক ঝোঁকে পরিমিত যাত্রার দ্বারা কুসুম্ভুত্ব ভেঁইতে বাহির হয়। এই ঝোঁকের যাত্রাই বাংলায় ছন্দোবিভাগের ঐক্যের লক্ষণ।

কেহ কেহ বলেন যে, পরিমিত কালানন্তরে বাসাদাতব্যক্ত অক্ষর থাকাতাই ছন্দোবিভাগের বোধ জন্মে। কিন্তু এ যত যুক্তিযুক্ত বোধ হয় না। অবশ্য যে শব্দ কয়টি লইয়া এক একটি ছন্দোবিভাগ গঠিত হয়, মিলিত ভাবে তাহাদের অনেক সময়ে একটি sense-group বা অর্থবাচক বাক্যাংশ বলা হইতে পারে, সুতরাং সেই শব্দসমষ্টির প্রথমে একটি বাসাদাত পড়িতে পারে। সুতরাং সময়ে সময়ে মনে হইতে পারে যে, বাসাদাতের অবস্থান হইতেই ছন্দোবিভাগ সৃষ্টি হইতেছে। বলা,—

(১) রীত পোহাল। করিমা হল। কুটিল কত, মূল—(বীনবন্ধ)।

(২) বঁজিয়া। বউমা।। ঘূঁমিও না আর।

উঠ অস্তাগিনি।। বেঁধ একবার।— “চৈতন্য সঙ্গীত”, শিবনাথ শাস্ত্রী।

কিন্তু সব সময়েই এ রকম হয় না। অনেক সময়েই ছন্দোবিভাগের শব্দ কয়টি লইয়া কোন অর্থবাচক বাক্যাংশই হয় না; অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগের ঠিক ঠিক মিল হয় না। পূর্বে ‘হাসির গান’ হইতে যে কয়টি পংক্তি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, তাহাতে অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগের কোন মিল নাই। অবিকল বাক্যাংশের ঠিক প্রথম অক্ষরেও সব সময়ে বাসাদাত পড়ে না। সর্কনাগ,

অব্যয়, ক্রিয়াবিভক্তি ইত্যাদি দিয়া কোন বাক্যাংশ আরম্ভ হইলে, তাহাদের বাদ দিয়া পরবর্তী কোন শব্দে খাসাঘাত পড়ে। অর্থগৌরব অনুসারে বাক্যাংশের শব্দবিশেষে খাসাঘাত পড়াই রীতি। পরস্তু পদের চরণে একেবারে খাসাঘাত-হীন একটি ছন্দোবিভাগ অনেক সময়ে থাকে, যেমন সঙ্গীতের তালবিভাগে খাসাঘাত-হীন একটি অক্ষ (খালি বা ফাঁক) সময়ে সময়ে থাকে। খাসাঘাত-যুক্ত শব্দে যুক্তবর্ণ থাকিলে শব্দের প্রথম অক্ষরে খাসাঘাত না পড়িয়া যুক্তবর্ণের পূর্বে অক্ষরে পড়িয়া থাকে। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি,—

- (১) এ যে সর্গীত | কোথা হ'তে উঠে
এ যে লাবণ্য | কোথা হ'তে কটে
এ যে ক্রন্দন | কোথা হ'তে টুটে
অজব বিদা | রণ
- (২) শুধু বিদে দুই | ছিদ মোর ডুই, | আর সব গেছে | ব'নে
বা'বু কহিলেন, | "বুঝেছ উপেন, | এ জমি লইব | কিনে"
"কহিলান আমি | "তুমি কু'বায়ী | তুমি অ'জ | বা'ই

সুতরাং বলা বাইতে পারে যে, খাসাঘাতের অবস্থান দিয়া ছন্দোবিভাগের সূত্র নির্দিষ্ট হয় না।

এইখানে একটা কথা বলিয়া রাখা ভাল। বাংলার এক একটি ছন্দোবিভাগ সংস্কৃতের 'পাদ' বা ইংরেজীর foot নয়। সংস্কৃত ছন্দের পাদ মানে একটি শ্লোকের চতুর্থাংশ। তাহার মধ্যে কয়েকটি গণ, একাধিক ছন্দ, এবং প্রতি গণে দীর্ঘস্বরের সমাবেশ অনুসারে বিরামস্থল থাকিতে পারে। ইংরেজীতে foot মানে accent অনুসারে অক্ষর-বিন্যাসের একটি আদর্শ মাত্র। ইংরেজীতে foot-এর শেষে কোনরূপ যতি বা বিরাম থাকার আবশ্যিকতা নাই, শব্দের মধ্যে যেখানে কোনরূপ বিরামের অবকাশ নাই সেখানেও foot-এর শেষ হইতে পারে। বাংলা ছন্দের এক একটি বিভাগ এইরূপ একটি আদর্শ মাত্র নহে। ইংরেজী foot ও বাংলা ছন্দোবিভাগ এক মনে করার দরুন অনেক সময়ে দারুণ ভ্রমে পতিত হইতে হয়। এ সম্বন্ধে বিস্তৃতর আলোচনা 'বাংলার ইংরাজি ছন্দ' শীর্ষক অধ্যায়ে করা হইয়াছে।

ভারতীয় সঙ্গীত শাস্ত্রে তালের হিসাবে বাহাকে 'বিভাগ' বলা হয়, তাহার



সহিত ছন্দোবিভাগের মিল আছে। সংস্কৃত বাহাকে 'পর্কন্' বলা যায়, তাহাই বাংলা ছন্দোবিভাগের অনুরূপ। এই গ্রন্থে পর্কন্ শব্দের দ্বারা ছন্দোবিভাগ নির্দেশ করা হইয়াছে। পরিমিত মাত্রার পর্ক দিয়া বাংলা ছন্দ গঠিত হয়। এক এক বাবের যোকে ক্রান্তি-বোধ বা বিরামের আবশ্যকতার বোধ না হওয়া পর্যন্ত যতটা উচ্চারণ করা যায়, তাহার নাম পর্ক। পর্কই বাংলা ছন্দের উপকরণ।

(২৪)

পর্কোক্ত

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, অক্ষর-সংখ্যা বাংলা ছন্দের ভিত্তিহীনীয় নয়। সংস্কৃত, ইংরেজী প্রভৃতি ভাষার ছন্দে প্রত্যেকটি অক্ষরের বৈকল্য মর্যাদা, বাংলার উচ্চারণ নহে। সাধারণতঃ পাশ্চাত্য ছন্দঃশাস্ত্রের লেখকগণের মতে অক্ষর-ই ছন্দের অণু। কিন্তু অতীতঃ একজন পাশ্চাত্য ছন্দঃশাস্ত্রকারের (Aristotle-এর লিখ্য Aristoxenus-এর) মত যে, পরিমিত কালবিভাগ অনুসারেই ছন্দোবদ্ধ হইয়া থাকে। বর্তমান যুরোপীয় সমস্ত ভাষার ছন্দঃ সম্বন্ধে অবশ্য এ মত সত্য না হইতে পারে, কিন্তু Aristoxenus সম্ভবতঃ প্রাচীন গ্রীক ও তৎসাময়িক প্রাচ্য ভাষার প্রচলিত ছন্দের আলোচনা করিয়া এই সিদ্ধান্তে উপনীত হইয়াছিলেন।

বাহা হউক, বাংলার গদ্য বা পদ্য পাঠের সময়ে প্রত্যেকটি অক্ষর বা ভাষাদের কোন বিশেষ ধর্মের ভারতম্য ভ্রষ্টতা বিনোয়োগ আকৃষ্ট করে না বা শব্দপেন্ড্রিয়ের গ্রাহ্য হয় না। বাঙালীর বাগুবহুর বা বাঙালীর উচ্চারণের লঘুতা বা উচ্চারণ অল্প কোন ভণের ক্ষমতা হয় তো এরূপ হইতে পারে। তবে এটা ঠিক যে, শব্দ ও ভাষার মাত্রাই আমাদের কানে ল্পষ্ট ধরা দেয়, অক্ষরবিশেষ বা তাহার অল্প কোন ধর্ম গন্তে বা পন্তে কোথাও তেমন ল্পষ্টরূপে ধরা দেয় না। অক্ষর নয়,— পূরা শব্দই আমাদের ছন্দের মূল উপাদান এবং উচ্চারণের ভিত্তিহীনীয়।

বাংলা ব্যাকরণের নিয়ম হইতেও বাংলা ভাষার এই লক্ষণটি বোঝা যায়। বাংলার শব্দ হইতে inflexion বা শব্দ-সাধনের সময়ে প্রায়শঃ শব্দের সঙ্গে আর একটি শব্দ জুড়িয়া দেওয়া হয়। একবচন হইতে বহুবচন সাধনের ক্ষমতা, নানা কারক, নানা ল-কার, ক্রম, ভবিষ্যৎ ইত্যাদির অল্প শব্দের সঙ্গে বিভক্তি বা প্রত্যয়সূচক অল্প শব্দ যোগ করাই বিধি; সংস্কৃতের দ্বার মাত্র আক্ষরিক পরিবর্তনের দ্বারা বাংলার এ কার্য সম্পন্ন হয় না। এ দিক দিয়া suffix-



agglutinating বা 'প্রত্যয় বাচক শব্দ-সংযোগময়' ভাবাবর্গের সহিত বাংলার ঐক্য আছে।

বাংলার আর একটি রীতি—প্রত্যেকটি শব্দকে নিকটবর্তী অন্তান্ত শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা। বাংলার দুই সন্নিকটবর্তী অক্ষরের সন্ধি করিয়া একটি অক্ষর-সাধনের প্রথা চলিত নাই। কেবলমাত্র তৎসম শব্দের মধ্যেই এরূপ সন্ধি চলিতে পারে। সমাসবদ্ধ হইলেও বাংলা শব্দের মধ্যে এ ধরনের সন্ধি চলে না; 'কচু', 'আলু', 'আসা' এই তিনটি শব্দ সমাসবদ্ধ করিলেও 'কচুআসা' হইবে না। সেই বাক্য 'ভেসে-আসা', 'আলো-আধার' ইত্যাদি সমাসবদ্ধ পদ হইলেও সেখানেও দুই অক্ষরের সন্ধি করিয়া এক অক্ষর করা হয় নাই, শব্দের অন্তর্ভুক্ত প্রত্যেকটি শব্দ অযুক্ত আছে। এমন কি তৎসম শব্দকেও খাটি বাংলা রীতিতে ব্যবহার করিলে তাহাদেরও সমাসের মধ্যে অযুক্ত রাখা চলে। রবীন্দ্রনাথ 'যলাকা'র 'সেহ-অত্র', 'বিচার-আগার' ইত্যাদি সমাস ব্যবহার করিয়াছেন।

বাংলা ছন্দের প্রকৃতি বুঝিতে গেলে বাংলা ভাষার এই রীতিগুলি মনে রাখা একান্ত সরকার। বাংলা ছন্দের এক একটি পর্বকে কয়েকটি অক্ষরের সমষ্টি মনে না করিয়া কয়েকটি শব্দের সমষ্টি মনে করিতে হইবে। নতুবা বাংলা ছন্দের মূল সূত্রগুলি ঠিক বুঝা যাইবে না। 'এ কথা জানিতে তুমি' এই পর্বটির মধ্যে ৮টি অক্ষর আছে তধু তাহাই লক্ষ্য করিলে চলিবে না, ইহা যে 'এ কথা', 'জানিতে', 'তুমি' এই তিনটি পদের সমষ্টি,—তাহাও হিসাব না করিলে বাংলা ছন্দের অনেক তথ্য ধরা যাইবে না।

সাধারণতঃ বাংলা শব্দ দুই বা তিন যাত্রার, কখন কখন এক বা চার যাত্রারও হয়। সমাসবদ্ধ বা বিভক্তিযুক্ত হইলে অবশ্য শব্দ ইহার চেয়ে বড় হইতে পারে, কিন্তু মূল বাংলা শব্দ ইহার চেয়ে বড় হয় না। চার যাত্রার চেয়ে বড় কোনও শব্দ ব্যবহৃত হইলে উচ্চারণের সময়ে স্বতঃই তাহাকে ভাঙিয়া ছোট করিয়া লওয়া হয়; বাংলা উচ্চারণের এই আর একটি উপস্থযোগ্য রীতি, এবং ইহার সহিত বাংলা ছন্দের রীতির বিশেষ সম্পর্ক আছে। 'পারাবার' শব্দটি চার যাত্রার, কিন্তু 'পারাবারের' শব্দটি পাঁচ যাত্রার, এ অস্ত উচ্চারণের সময়ে ইহাকে স্বতঃই 'পারা—বারের' এই ভাবে ভাঙিয়া পড়া হয় 'চাহিয়াছিল' শব্দটিকে 'চাহিয়া—ছিল' এই ভাবে উচ্চারণ করা হয়।

পর্বের মধ্যে যে কয়টি মূল শব্দ (বা সমুচ্চারণ্য শব্দাংশ) থাকে, তাহার প্রত্যেককে স্বয়ং বা অপর হ'একটি শব্দের সহযোগে Beat বা পর্বের উপরিভাগ



এ অক্ষ গঠিত করে। ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন প্রত্যেকটি বিভাগ কয়েকটি অঙ্গের সমষ্টি, বাংলা ছন্দে তেমনি প্রত্যেকটি পদ কয়েকটি অঙ্গের সমষ্টি। 'বিহ্বাৎ-বিদীর্ণ শূন্তে ঝাঁকে ঝাঁকে উড়ে চ'লে যায়' এই পংক্তির মধ্যে দুইটি পদ আছে—'বিহ্বাৎ-বিদীর্ণ শূন্তে' ও 'ঝাঁকে ঝাঁকে উড়ে চ'লে যায়।' প্রথম পদটি 'বিহ্বাৎ', 'বিদীর্ণ', 'শূন্তে' এই তিনটি অঙ্গের সমষ্টি, দ্বিতীয় পদটি 'ঝাঁকে ঝাঁকে', 'উড়ে চ'লে', 'যায়' এই তিনটি অঙ্গের সমষ্টি। প্রত্যেকটি অঙ্গের প্রারম্ভে শব্দের intensity বা গাঙ্গীর্ষ্য সর্বাধিক, অঙ্গের শেষে গাঙ্গীর্ষ্য সর্বাধিক কমে। কখন কখন প্রারম্ভে শব্দের গাঙ্গীর্ষ্য কম হইয়া শেষের দিকে বেশী হয়, এই ভাবে শব্দ গাঙ্গীর্ষ্যের উত্থান-পতন অনুসারে অঙ্গবিভাগ বোঝা যায়। এত অধ্যায়ে ২য় পরিচ্ছেদে এক একটি অঙ্গবিভাগের কোন একটি বিশেষ অক্ষরের উপর যে খাসাঘাতের কথা বলা হইয়াছে, তাহার সহিত এই শব্দ-গাঙ্গীর্ষ্যের ঐক্য নাই। এই শব্দগাঙ্গীর্ষ্যের সে রকম কোন বিশেষ জোর নাই, ভালরূপে লক্ষ্য না করিলে ইহা ধরা যায় না। কিন্তু এই ভাবে অঙ্গবিভাগ হইতেই কবিতার পদে ছন্দোলক্ষণ প্রকাশ পায়, পদের মধ্যে স্পন্দন বা দোলন অনুভূত হয়। বাংলা ছন্দের বিশিষ্ট নিয়মানুসারে পদগুলি না সাজাইলে ছন্দঃপতন অবশ্যস্বায়ী। কিন্তু পদগুলিকে বাংলা ছন্দের উপকরণ বলা যায় না—কারণ ইহাদের সমন্বয় হইতে ছন্দের ঐক্যবোধ জন্মে না। পদের অঙ্গভুক্ত বিভিন্ন অঙ্গের যাত্রা ইত্যাদি লক্ষণ গৃহক হইতে পারে, এবং তজ্জন্ম পদের মধ্যেই কতকটা বৈচিত্র্যের বোধ হয়।

বাংলা ছন্দের রীতি—যতদূর সম্ভব এক একটি শব্দ সম্পূর্ণভাবে কোন একটি অঙ্গের অঙ্গভুক্ত থাকিবে। অঙ্গ চার যাত্রার চেয়ে বড় হয় না সুতরাং চার-যাত্রার চেয়ে বড় শব্দ ভাঙ্গিয়া ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গের মধ্যে দিতে হয়, কিন্তু যদি সম্ভব হয়, পদের মূলধাতু না ভাঙ্গিয়া একই অঙ্গের মধ্যে রাখিতে হইবে। আর সময়ে সময়ে যেখানে ছন্দোবন্ধের শূন্য অত্যন্ত সুনির্দিষ্ট—বিশেষতঃ যে রকম ছন্দে খাসাঘাতের আধাত খুব বেশী—সেখানে ছন্দের খাতিরে এই রীতির ব্যত্যয় করা বাইতে পারে।

(৩)

বাংলা ছন্দের প্রকৃতি

অক্ষরের কোন না কোন এক বিশেষ ধর্মের উপর কোন এক বিশেষ ছন্দঃ-পদ্ধতির ভিত্তি প্রতিষ্ঠিত হয়। ইংরেজী ছন্দ মূলতঃ accentএর সহিত সংশ্লিষ্ট



উৎকৃষ্ট ইংরেজী কবিতার অবশ্য অক্ষরের দৈর্ঘ্য ও 'বঙ' (tone-colour) ইত্যাদিও ছন্দঃ-সৌন্দর্য্যের সহায়তা করে কিন্তু accentএর অবহানই ইংরেজী ছন্দে সর্বাঙ্গোপেক্ষা গুরুতর বিষয়। বাংলা, সংস্কৃত ইত্যাদি বহু ভাষার অক্ষরের দৈর্ঘ্য অথবা যাত্রা অনুসারেই ছন্দোবচনা হইয়া থাকে। স্বরাধাত ইত্যাদি যে বাংলা ছন্দে নাই এমন নহে, কিন্তু ছন্দের ভিত্তি—যাত্রা, স্বরাধাত বা অন্ত কিছু নহে।

যাত্রানুসারী ছন্দের মধ্যেও তির্য তির্য পদ্ধতি হইতে পারে। সংস্কৃতের যুক্তছন্দে হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সাধাইবার বৈচিত্র্যের উপর ছন্দের উপলব্ধি নির্ভর করে। 'হা হা পথে নেব নবং প্রসন্নম্' 'বা নৃতিঃ প্রকৃতা ভা' বহতি বিব্রহতঃ বা হবিবা চহোজী' ইত্যাদি চরণে হ্রস্বের পর হ্রস্ব বা দীর্ঘ এবং দীর্ঘের পর দীর্ঘ বা হ্রস্ব অক্ষর থাকার লক্ষ প্রত্যাশিত ও অপ্রত্যাশিতের বিচিত্র সমাবেশ হেতু নানাভাবে ভাবের বিচিত্র বিলাস অধুভূত হয়। ছন্দের হিসাবে সেখানে প্রতি অক্ষরের যাত্রা ভাব উৎপাদনের সহায়তা করে, এবং স্পন্দন-বৈচিত্র্য আনিয়াই সেখানে সুখা উদ্বেগ। সেখানে ঐক্যবোধ জন্মে প্রতি পাদে অক্ষরের সংখ্যা হইতে। ঐক্যহীন সেখানে প্রধান নহে, বৈচিত্র্যই সেখানে প্রধান।

বাংলা ছন্দ কিন্তু যাত্রাসমক-জাতীয়, অর্থাৎ ইহার প্রত্যেকটি বিভাগে মোটেমোট একটা পরিমিত যাত্রা থাকার কারণ। চরণের, পদের, ও পর্ব্বাজের যাত্রাসমষ্টি লইয়াই বাংলার ছন্দোবিচার। বাংলা ছন্দে সাধারণতঃ বৈচিত্র্য অনেকটা ঐক্যের প্রোথাক্তই অধিক। পরিমিত যাত্রার ছন্দোবিভাগগুলিকে উপকরণরূপে ব্যবহার করার উপরই ছন্দোবোধ নির্ভর করে। প্রত্যেকটি বিশেষ অক্ষরের যাত্রা বা কোন একটি ছন্দোবিভাগের মধ্যে তাহাদের সমাবেশের পদ্ধতি বাংলা ছন্দের ভিত্তিহানীর নহে। বাংলা ছন্দে যে সমস্ত জাগ্রগার হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সরিবেশ করা হইয়াছে, সেখানেও দেখা যাইবে যে, হ্রস্ব ও দীর্ঘের পারস্পর্য্য হইতে ছন্দোবোধ আসিতেছে না। যেমন—

হোথার কি আছে। আলতঃ তোমার = (৫ + ২) + (৩ + ০)

উর্ধ্ব, সুখর। সাগরের : পার = (৩ + ৩) + (৪ + ২)

বেগ : চুড়িত। অস্ত : গিরির = (২ + ৫) + (৩ + ০)

চরণ : শুনে ? = (৩ + ২)



এই কয় সংজ্ঞিতে কয় অক্ষরের সহিত দীর্ঘ অক্ষরের মূলক সমাবেশ হইলেও প্রতি পর্বে ছয়টি করিয়া মাত্রা থাকার কতই ছন্দের উপলব্ধি হইতেছে, কয় ও দীর্ঘ অক্ষরের সন্নিবেশ-জনিত বৈচিত্র্যের জন্ম নহে।

অর্ধাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃত এবং উত্তর ভারতীয় সমস্ত তত্ত্ব ভাষায় ছন্দের এই প্রধান লক্ষণ। ছন্দের এক একটি বিভাগের পক্ষ উচ্চারণ করিতে যে সময় লাগে তদনুসারেই ছন্দোবিন্যাস হয়। সুতরাং দেখা যাইতেছে যে, উচ্চারণের এক এক ধোঁকে যে পরিমাণ স্থান ভাগ হয়, তাহাই উচ্চারণের পক্ষে সর্বাধিক গুরুতর বাপার। ইহাতে কুম্ভসের চপলতা ও বাগ্‌বত্তের দীর্ঘ দ্রাবিড় প্রকৃতি কয়েকটি জাতীয় লক্ষণ সূচিত হয়। সম্ভবতঃ ইহার মধ্যে ভারতীয় জাতিত্বের কোন দৃষ্টি সূত্র লুকায়িত আছে। আগোরা ভারতের বাহির হইতে আসিয়া-ছিলেন, তাঁহাদের উচ্চারণ-পদ্ধতি ও ছন্দের প্রকৃতি একজন ছিল; কিন্তু তাঁহারা ভারতে আসার পর তাঁহাদের ভাষা অনার্য্যভাষিত হইতে লাগিল। অনার্য্যের বাগ্‌বত্তের লক্ষণ ও উচ্চারণ-রীতি অনুসারে আর্য্য ভাষা ও তত্ত্ব ভাষাতে উচ্চারণ ও ছন্দের পদ্ধতির পরিবর্তন হইয়া গেল। ছন্দের রাজ্যে ‘পরের সোনা কানে দেওয়া’ চলে না, এক-এক জাতির নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের উপর ইহার রীতি নির্ভর করে। বহা হউক, বাঙ্গালীর পক্ষে ধোঁকে ধোঁকে প্রমোদভাগই উচ্চারণের পক্ষে সর্বাধিক অনবলীল বাপার, সুতরাং ইতাকেই ভিত্তি করিয়া বাংলায় ছন্দোবিন্যাস হইয়া থাকে। দিল্লী ও কঠনালীর পৌর আনুকূল ও প্রসাধন ইত্যাদির দ্বারা অক্ষরের উচ্চারণ বাঙালীর পক্ষে অত্যন্ত অবলীল্য সম্পন্ন হইয়া থাকে, সুতরাং অক্ষরের ক্রম বা নানা রকমের অক্ষরের বিশিষ্ট সমাবেশ ছন্দের পক্ষে ভেদন প্রধান নহে। ওরাসের ধোঁকের মাত্রাই বাঙালীর কাছে সর্বাধিক প্রধান।

Symmetry বা প্রতিসমতা বাংলা ছন্দের আর একটি প্রধান গুণ। বাংলার ছন্দের আদর্শ—জোড়ার জোড়ার ছন্দোবিভাগগুলিকে সাজান। এই জন্ত দুই বা দুইয়ের গুণিতক চার—এই সংখ্যাগুলিরই ছন্দ-গঠনে অধিক প্রয়োগ দেখা যায়। ভারতীয় সঙ্গীতের কালবিভাগেও এই রীতি দেখা যায়, প্রতি আবার্ত্তে বিভাগের সংখ্যা এবং প্রতি বিভাগে অঙ্গের সংখ্যা সাধারণতঃ দুই কিংবা চার হইয়া থাকে। বাংলা কবিতার প্রতি চরণেও দুই বা চার পর্ব থাকে। প্রাচীন সমস্ত ছন্দেই এই লক্ষণ। আপাততঃ ত্রিশদী ছন্দকে অন্তবিধ বনে হইতে পারে, কিন্তু আসলে ত্রিশদী চৌদদীই সংক্ষিপ্ত সংকরণ। ত্রিশদীর শেষ



পর্কটি অপর দুইটি পর্ক অপেক্ষা দীর্ঘ হইয়া থাকে ; লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে যে, এই তৃতীয় পর্কটি প্রথম দুই পর্কের সমান একটি বিভাগ এবং অতিরিক্ত একটি ক্ষুদ্রতর বিভাগের সমষ্টি। এই ক্ষুদ্রতর বিভাগটি চতুর্থ একটি পর্কের প্রচ্ছন্ন প্রতিনিধি। বাহারী ভারতীয় সঙ্গীতের সহিত পরিচিত, তাঁহার জানেন যে, লঘু ত্রিশদী ছন্দের কবিতাকে আঁত সহজেই একতাল্য এবং দীর্ঘ ত্রিশদী ছন্দের কবিতাকে সহজেই কাওরালী আতীর তালে গাওয়া যাইতে পারে। একতাল্য ও কাওরালী, উভয় তালেই প্রতি বিভাগে চারিটি করিয়া অক্ষ থাকে। সুতরাং ইহা হইতেও ত্রিশদী ছন্দের গূঢ় তত্ত্বটি বোঝা যায়। প্রায় সমস্ত বাংলা কবিতা, ছড়া, পদাবলী, গীত ইত্যাদিতে ছন্দের প্রতিসমতা লক্ষ্য করা যায়।

আধুনিক বাংলা কাব্য অবশ্য প্রতিসমতার আধিপত্য তত বেশী দেখা যায় না। নানা ভাবে লেখকগণ প্রতিসমতার স্থলে বৈচিত্র্য আনার চেষ্টা করিতেছেন। তাঁহাদের লক্ষ্য—বিভিন্ন প্রকারের আবেগের স্ফোতনা, এবং সেই স্ফুট তাঁহারা আবেগসূচক বৈচিত্র্য আনার চেষ্টা করেন। কিন্তু তাঁহাদের রচিত ছন্দ বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, কোন কোন দিক দিয়া বৈচিত্র্য থাকিলেও প্রতিসমতা ছন্দের ভিত্তিহীন হইয়া আছে। যেমন নূতন ধরনের ত্রিশদীতে অনেক সময়ে তৃতীয় পর্কটি প্রথম দুইটি পর্ক অপেক্ষা ছোট হইয়া থাকে, সুতরাং এ ধরনের ত্রিশদীকে প্রচ্ছন্ন চৌপদী বলা যায় না এবং স্ফুট এখানে প্রতিসমতা নাই মনে হইতে পারে। কিন্তু লক্ষ্য করিলে বুঝা যাইবে যে, এই সব স্থলে ত্রিশদী বিশদীরই রূপান্তর মাত্র, তৃতীয় পর্কটি অতিরিক্ত (hypermetric) পদ মাত্র। উদাহরণ-রূপে দেখান যাইতে পারে যে,

সদীতীরে দুলাবনে	সনাতন এক মনে
জপিছেন যাব।	
হেন কালে দীনকোশ	বাক্স চরণে এসে
করিল প্রণাম।	

এই সব স্থলে চরণের তৃতীয় পর্কটি যেন প্রথম দুই পর্ক হইতে উৎস বিচ্ছিন্ন এবং প্রথম দুই পর্কের ছন্দঃপ্রবাহের পর সম্পূর্ণ বিরাম আসিবার পূর্বে বাগ্মন্ত্রের প্রতিক্রিয়াজনিত একরূপ প্রতিক্রিয়া। ইংরেজীতে

Where the quiet coloured end' of an evening smiles,
Miles' and miles



On the solitary pastures where our she'ep

Ha'll-asle'ep

প্রভৃতি কবিতায় দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তি বেকশ প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির শেষ পদের প্রতিধ্বনি, এখানেও প্রায় তদ্রূপ।

এতদ্বারা বাংলা blank verse বা অমিত্রাক্ষর ছন্দ ও 'বলাকা' প্রভৃতি কবিতার তথাকথিত free verse বা মুক্তবন্ধ ছন্দে প্রতিসমতা ত্যাগ করিয়া ভাবানুরূপ আদর্শে ছন্দ গঠন করিবার চেষ্টা করা হইয়াছে। অমিত্রাক্ষর ছন্দে ছন্দের অবস্থান-বৈচিত্র্য এবং অতিরিক্ত পদের সমাবেশ ইত্যাদি কারণে বৈচিত্র্যের ভাব অধিক অনুভূত হইলেও, ছন্দের আসল কাঠামটিতে প্রতিসমতা আছে, অর্থাৎ বতির অবস্থানের দিক্ দিয়া প্রতিসমতা আছে। যথা,—

বিপার বপল সম | তোর এ ব্যর্থতা ॥
 যে দূত ১০০ অমরবৃন্দ | বার ভুলবলে ॥
 কাতর, * সে ধনুর্ধরে | রায়ব ভিখারী
 বধিল সমুদ্র রণে ? ১০০

এই কবিতা পংক্তিতে ছন্দের অবস্থানে বৈচিত্র্য থাকিলেও বতির অবস্থানের দিক্ দিয়া প্রতিসমতা আছে।

প্রায় সকল প্রকারের সুকুমার কলার প্রতিসমতার প্রভাব দেখা যায়। স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য হইতে নৃত্যকলার পর্য্যন্ত ইহা লক্ষিত হয়; নানাবিধের সময়ানুসারে অঙ্গপ্রত্যঙ্গের অবস্থানের দফনই বোধ হয়, ছন্দঃসৃষ্টিতে প্রতিসমতার এত প্রভাব। বাহ্য হউক, সব ভাবের কবিতাতেই ইহা দেখা যায়। প্রাচীন ইংরেজী কবিতার প্রত্যেক চরণ চই ভাগে বিভক্ত হইত, আধুনিক ইংরেজীতেও সাধারণতঃ প্রতি চরণের বাম্বে একটি করিয়া caesura থাকে। সংস্কৃতে 'পদ্য চতুশ্চন্দী' এই সংজ্ঞা হইতেই প্রতিসমতার প্রভাব বুঝা যায়। কিন্তু বাংলার ছন্দ ও অস্তিত্ব ভাবের ছন্দে প্রকৃতিগত পার্থক্য এই যে, বাংলার প্রতিসমতাবোধ ছন্দোবোধের মূল উপাদান। যতক্ষণ না গুইটি বিভাগের প্রতিসমতার উপলব্ধি হয়, ততক্ষণ বাংলার ছন্দের ছন্দোবোধ প্রতীত হয় না। শুধু 'রাত পোহাল' বলিলে কোনরূপ ছন্দোবোধ হয় না, 'রাত পোহাল করু'য়া হ'ল' যতক্ষণ না বলা হয়, ততক্ষণ কোনভাবে ছন্দের উপলব্ধি হয় না। কিন্তু ইংরেজীতে accent-যুক্ত এবং accent-হীন syllable-এর



সমাবেশ হইতেই ছন্দোবোধ আসে ; অর্থাৎ বিশেষ স্পন্দন-ধর্মবিশিষ্ট এক একটি foot-এর অস্তিত্ব বা accent-এর অবস্থান হইতেই ছন্দোবোধ আসে। When the hounds | of spring || are on win | ter's tra | ces—এই চরণটির ষাথখানেক একটি caesura থাকিয়া ইহাকে দুইটি প্রতিসম অংশে ভাগ করিতেছে, কিন্তু ছন্দোবোধের অস্ত সমস্ত চরণটি পড়া দরকার হয় না। When the hounds of spring বলিলেই accent-এর অবস্থান হেতু ধ্বনিপ্রবাহে যে তরঙ্গ উৎপন্ন হয়, তাহাতেই ছন্দের বোধ জন্মে। সংস্কৃতের অঙ্কুরা, বলাকুরা প্রভৃতি ছন্দের এক একটি পাদ পূর্ণ হইবার পূর্বেই নানাবিধ গণের সমাবেশ-রীতিতে দীর্ঘ ও হ্রস্ব অক্ষরের বিচিত্র পারস্পর্য্য হইতেই ছন্দোবোধ জন্মায়, বিশেষ এক ধরনের ভাব জন্মিয়া উঠে। এই সমস্ত ছন্দ ভারতীয় সঙ্গীতের রাগতালিস্বর আলাপের অনুরূপ প্রভাব বিস্তার করিয়া থাকে।

এই ধরনের rhythmic variety বা স্পন্দন বৈচিত্র্য যে বাংলার একেবারে হয় না, তাহা নয়। তবে তাহা অক্ষরগত নহে, হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সমাবেশ-বৈচিত্র্যের ক্ষেত্র তাহা সমৃদ্ধ নহে। কারণ, বাংলায় উচ্চারণ শক্তি বোদ্ধ, তাহাতে সমস্ত অক্ষরই প্রায় এক রকমের, এক রকমের বলিয়া বোধ হয়। ইংরেজীতে accented ও unaccented এবং সংস্কৃতে দীর্ঘ ও হ্রস্ব বোদ্ধ হই বিভিন্ন জাতীয় বলিয়া বোধ হয়, বাংলার সে রূপ হয় না।

এইখানে এ সম্বন্ধে একটি মত আলোচনা করা আবশ্যিক। আধুনিক বাংলার মাত্রিক ছন্দের বোধোপকরণ অনুরূপ স্পন্দন-বৈচিত্র্য আনিয়া বাইতে পারে এরূপ কেহ মনে করিতে পারেন ; কান্তন, বাংলা মাত্রিক ছন্দেও দুই মাত্রার অক্ষরের বহুল ব্যবহার আছে। এ রীতির একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ লওয়া যাক—

হঠাৎ কখন | সন্ধ্যা-বেলায়

নার-নারী কুল | গঙ্গা এলায়,

এতাত বেলায় | হেলাভরে করে

অরুণ কিরণে | তুচ্ছ

উজ্জ্বল রত | শাখার শিখরে

রক্তোভেন্দ্রন | কহে।



আপাততঃ মনে হইবে যে, এখানে যখন এতগুলি বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে, তখন বাংলার হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশ-বৈচিত্র্য এবং সংস্কৃতির অশুরূপ ছন্দ আনিয়া হইবে না কেন? কিন্তু লক্ষ্য করিতে হইবে যে কোন পরীক্ষাধেই উপর্যুপরি দুইটি বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার নাই, সুতরাং সংস্কৃতে পর পর অনেকগুলি দীর্ঘ অক্ষরের ব্যবহারের ক্ষমতা যে বহু গম্ভীর উপাত্ত ভাষা জমিয়া উঠে এবং মধ্যে মধ্যে হ্রস্ব অক্ষরের ব্যবহারের ক্ষমতা ধ্বনি-প্রবাহ দ্রুতবেগে চলিয়া, আবার দীর্ঘ অক্ষরের গায়ে প্রতিহত হইয়া যেমন উচ্চলিত হইতে থাকে, বাংলার ভাষার অশুরূপ করা এক রকম অসম্ভব; কারণ, বাংলার বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার কম, এবং একই শব্দের মধ্যে বা একই পরীক্ষার মধ্যে উপর্যুপরি দুইটি বিমাত্রিক অক্ষর পাওয়াই কঠিন। বিমাত্রিক অক্ষর-পরম্পরা যদি একই পরীক্ষার অন্তর্ভুক্ত না হইত বা বিভিন্ন পরীক্ষা বা শব্দের অন্তর্ভুক্ত হয়, তবে তো যতি হত্যাদি ব্যবধানের ক্ষমতা সেই পরম্পর্য্যেও কোন ফল পাওয়া যায় না। সুতরাং বাংলার স্পন্দন-বৈচিত্র্যের স্থান অতি সঙ্কীর্ণ।

কিন্তু এই সঙ্কীর্ণ ক্ষেত্রেও চলিত ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে যেটুকু ধ্বনিতরঙ্গ উৎপন্ন হয়, তাহাকে ঠিক ইংরেজী ও সংস্কৃতির অশুরূপ ছন্দঃস্পন্দন বলা যায় কিনা, খুব সন্দেহের বিষয়। এ স্থলে তিন তিন ভাষার ধ্বনির প্রকৃতি একটু সূক্ষ্মরূপে অশুধাধন করা আবশ্যিক। বাংলার সংস্কৃতির জায় মৌলিক দীর্ঘব্বয়ের ব্যবহার একরূপ নাই। ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে হ্রস্ব অক্ষর বিমাত্রিক বলিয়া গণনা করা হয়, তাহাদের উচ্চারণের কাল পরিমাণ অত্যন্ত অক্ষরের চেয়ে অধিক হয়। কিন্তু যথার্থ ছন্দঃস্পন্দন সৃষ্টি করিতে হইলে, দুই প্রকারের অক্ষর দরকার; এই দুই প্রকারের মধ্যে গুনগত পার্থক্য অতি স্পষ্ট হওয়া দরকার। কিন্তু বাংলা ধ্বনিমাত্রিক ছন্দের বিমাত্রিক অক্ষরের মধ্যে এমন কি কোন গুণ আছে, বাহার ক্ষমতা ইহাদের একমাত্রিক অক্ষর হইতে সম্পূর্ণ ভিন্নজাতীয় বলিয়া মনে হইবে—অর্থাৎ ইহাদের উচ্চারণের ক্ষমতা কি বাগ্‌বস্তুর স্পষ্ট অন্তর্বিধ প্রকাশ করিতে হয়?

পূর্বেই (১ক পরিচ্ছেদে) বলিয়াছি যে, বাংলা উচ্চারণে স্বরের সেরূপ প্রাধান্য নাই, বাংলার স্বর অত্যন্ত বর্ণকে ছাপাইয়া রাখে না। অনেক সময়ে এত লঘুভাবে স্বরের উচ্চারণ হয় যে, ছন্দের হিসাব হইতে তাহাকে বাদ দেওয়া যায়। উপরের পঞ্চাংশে 'অরুণ' শব্দটিকে দুই অক্ষরের বলিয়া দেখান হইয়াছে, কিন্তু যদি তাহাকে তিন অক্ষরের বলিয়া কেহ দেখান অর্থাৎ অরুণ এই ভাবে



পড়েন, তাহা হইলে ছন্দের কিছুমাত্র ব্যত্যয় হইবে না এবং পরিবর্তন কোনও বিশেষ ধরা পড়িবে না। কিন্তু সংস্কৃত বা ইংরাজীতে এরূপ করিতে গেলে 'ছন্দঃপতন' হইত। বাংলা উচ্চারণে—বিশেষ করিয়া ধ্বনিমাত্রিক ছন্দের আবৃত্তির সময়ে—স্বরের খুব লঘুভাবে উচ্চারণ হয়, সুতরাং বর্ধার্ব দীর্ঘ ও কৃষ স্বরের পার্থক্য ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে নাই; কারণ, প্রতি স্বরই অতি লঘু। প্রায় হইতে পারে যে, ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে বৌগিক-স্বরাস্ত এবং হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া বখন ধরা হয়, তখন সেই অক্ষরগুলি কি দীর্ঘস্বরবিশিষ্ট নহে? যদিও অনেকই বলেন যে, ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে বাংলার হলন্ত ও বৌগিক স্বরাস্ত অক্ষর দীর্ঘস্বরবিশিষ্ট, তত্ৰাচ আমাদের মনে হয় যে, এ বিষয়ে সংস্কৃত ও বাংলা উচ্চারণে পার্থক্য আছে। ২য় পরিচ্ছেদে দেখাইয়াছি যে, বাংলার স্রীতি—প্রত্যেকটি শব্দকে মিকটবস্ত্রী শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা। 'অরুণ কিরণে' বা 'শাখান্ লিখরে' প্রকৃতিকে আমরা 'অরুণকিরণে' বা 'শাখান্ লিখরে' এই ভাবে পড়ি না। সংস্কৃতে এই ভাবে পড়িতে হইত। বাঙ্গাল বর্ণের সংঘাত বহু দূর সম্ভব আমরা এড়াইয়া চলিতে চাই। ইহার কারণ হয়ত বাঙালীর ধাতুগত আত্মপ্রিয়তা। যাহা হউক, প্রত্যেক শব্দকে পরবস্ত্রী শব্দ হইতে অযুক্ত রাখার অস্ত, হলন্ত শব্দের পরে আমরা একটুখানি বিরাম লইয়া পরবস্ত্রী শব্দ আরম্ভ করি। সেই বিরামের কাল লঘু-উচ্চারিত একটি স্বরের সমান ধরা বাইতে পারে। এতদ্বির বাংলায় প্রত্যেক শব্দের প্রথমে যে জৈবৎ একটা স্বরাবৃত্ত পড়ে, তাহার অস্ত বাগ্ধবৃত্তকে প্রস্তুত হইবার নিমিত্ত, বোধ হয়, একটু সময় দিতে হয়, নহিলে আমরা পারিয়া উঠি না। এই অস্ত প্রায় সর্বত্রই পরাস্তের হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক হইয়া থাকে। যাহা হউক, বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতিতে 'অরুণ কিরণে' এই শব্দভুক্তকে 'অরুণকিরণে—অ+রু+উন্+কি+র+ণে' এই ভাবে পড়া হয় না, পড়া হয় 'অ+রুন্+()+কি+র+ণে'। এই অস্ত বন্ধনৌ-নির্দিষ্ট ফাঁকের স্থানে 'অ' স্বরটি বসাইয়া দিলে ছন্দের বা ধ্বনিপ্রবাহের কোন পরিবর্তন হয় না।—এই তো সেল পরাস্তের হলন্ত অক্ষরের কথা। কিন্তু আধুনিক যাত্রিক ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরও দ্বিমাত্রিক বলিয়া ধরা হয় কেন? বলা বাহুল্য, বাংলার চিরপ্রচলিত বর্ণমাত্রিক ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না; এবং আবাদের সাধারণ কথোপকথনের উচ্চারণ-পদ্ধতি বা গানের উচ্চারণ-রীতি বিশ্লেষণ করিলে দেখা বাটবে যে বিশেষ বিশেষ স্থল ব্যতীত পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বরা হয় না। (দ্বিতীয়



পরিচ্ছেদে ইহার উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে)। চলিত ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে একটু উচ্চারণের কৃত্রিমতা আছে, ইহার ধ্বনিপ্রবাহ বা ধ্বনিতরঙ্গ সাধারণ কথোপকথন বা গানের অনুরাগী নহে। ইহাতে বর্ণসংঘাত-বিমুখতা একেবারে চরমে আসিয়া উঠিয়াছে, বাগ্ম্যস্ত্রের আরামপ্রিয়তার চূড়ান্ত অভিব্যক্তি হইয়াছে। এখানে যৌগিক অক্ষর থাকিলেই বাগ্ম্যকে একটু বিধান দেওয়া হয়। পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরের উচ্চারণের পরও একটুখানি সময় পূর্ববর্তী বাগ্ম্যের কক্ষের বা রেশ থাকিয়া যায়, এবং তাহাতে আর একটি মাত্রা পূরণ হয়। 'সকো বেলার' 'উদ্ধত বত' ইত্যাদি শব্দগুলিকে 'সন্ + (ন্) + ধো + বে + লার + ()' এবং 'উন্ + (ন্) + ধ + ত + ব + ত' এই ভাবে শুধা হয়। যৌগিক স্বরের বেলারও তাহা করা হয়, যেমন 'অতি তৈরব'কে উচ্চারণ করা হয় 'অ + তি + তৈ + (ই) + র + ব' এই ভাবে।

সুতরাং বাংলা মাত্রিক ছন্দেও সংস্কৃতানুরূপ যথার্থ হ্রস্ব ও দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার নাই, যদিও একমাত্রিক ও দ্বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার আছে। সুতরাং সংস্কৃতে যেমন ছন্দঃস্পন্দন হয়, বাংলার সেজন্য নয়। কবি সত্যোজ্ঞ দত্তও সেই কথা বুঝিয়া বলিয়াছেন যে, সংস্কৃত বা হিন্দী বা মারাঠি বা গুজরাটিতে 'দীর্ঘস্বরের দরাজ আওয়াজ বায়ুমণ্ডলে মোড়ার ডাটার যে কুহক সৃষ্টি করে তা হয়তো বাংলার সম্ভব হবে না'। যথো যথো একটু বিধান বা ধ্বনির স্বক্যেরের অন্ত যেটুকু সৌন্দর্য্য হইতে পারে, তাহাই মাত্রিক ছন্দে সম্ভব। কিন্তু সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষার ছন্দঃস্পন্দন বাংলার ঠিক অনুকরণ করা যায় না।

বাংলা অরম্যমাত্রিক ছন্দে অবশ্য স্বরের প্রাধান্য অধিক, এবং সেখানে অক্ষর-বিশেষের উপর সুস্পষ্ট খাসাঘাত পড়ে, সুতরাং সেখানে শুণ্যগত সুস্পষ্ট পার্থক্য অনুসারে তুই জাতীয় অক্ষরের অস্তিত্ব বেশ বুঝা যায়। কিন্তু বাংলায় অরম্যমাত্রিক ছন্দে বৈচিত্র্য একেবারে কম। মাত্র এক ধরনের অরম্যমাত্রিক ছন্দ বাংলায় ব্যবহৃত হয়। প্রতি পর্কে চার মাত্রা, দুইটি পর্কাজ, এবং প্রথম পর্কাজে খাসাঘাত—অরম্যমাত্রিক ছন্দের পর্ক-মাত্রেরই মোটামুটি এই লক্ষণ। সুতরাং স্পন্দন-বৈচিত্র্য এ ধরনের ছন্দে দেখান যায় না।

বাংলায় চিরশ্রুচলিত বর্ণমাত্রিক ছন্দে যেখানে বৃত্তাক্ষরের সুকোণে প্রয়োগ হইয়াছে, সেখানে বরং কতকটা সংস্কৃতের বৃত্তচ্ছন্দের অনুরূপ একটা মন্তর, গভীর, উগাত্ত ভাব আসে। এ বিষয়ে বাইকেল যদুহৃদন দত্তই বাংলায় সর্বাপেক্ষা বড় কৃত্তী। 'সপক লক্ষণ পূর স্বরিনা শকরে', 'কিবা বিদ্যাবর্তা রবা



অধুনাশি-ভুলে' প্রকৃতি পংক্তিতে এইরূপ একটা ভাব আসে। এ ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না, এবং তাহার পরে কোনরূপ বিরাম বা অক্ষরের অবসর থাকে না; সুতরাং এখানে ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত আছে। সেই কারণে যুক্ত ও অযুক্ত বর্ণের ব্যবহার-কৌশলে একটা ধ্বনি-ভরজের সৃষ্টি হয়। অবশ্য এখানেও ভরজের কেন্দ্র সীমাবদ্ধ; যথেষ্ট যথেষ্ট একটু বিরাম দিতে হয়, তাহাতে ব্যঞ্জন বর্ণের সংঘাত আর থাকে না। তা' ছাড়া বর্ণমাত্রিক ছন্দে এক প্রকারের দীর্ঘ টান আছে বলিয়া এই ছন্দে স্বরের উচ্চারণ শুভ লঘু না রাখিলেও চলে এবং ইচ্ছা করিলে স্বরের উপরই মোর দেওয়া বাইতে পারে। সুতরাং এইখানেই হলন্ত অক্ষরের অন্তর্গত স্বরবর্ণ যথার্থ স্বর হইতে পারে, যদিও তজ্জন্ত হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয় না। এই কারণে এই স্বরের ছন্দে বরং কতকটা সংস্কৃত বৃত্তচ্ছন্দের প্রতিধ্বনি আনা বাইতে পারে; কারণ, এখানে হুই প্রকারের অক্ষরের কণ্ঠ বর্ণমুদ্রের হুই প্রকারের প্রয়োগ আবশ্যক হয়।

কিন্তু সাধারণতঃ বাংলায় যে স্পন্দন-বৈচিত্র্য হইয়া থাকে, তাহা অক্ষর-গত নহে। ভিন্ন ভিন্ন জাতীয় অক্ষরের সমাবেশ হইতে এই বৈচিত্র্য হয় না, ভিন্ন ভিন্ন ব্যাকার শব্দ ও লক্ষ্যসমষ্টির সমাবেশ হইতে ইহা উৎপন্ন হয়। বাংলা ছন্দে যতির অবস্থান এবং তজ্জনিত ছন্দোবিভাগের দকন ঐক্যমূহ পাওয়া যায়; কিন্তু বৈচিত্র্য আনা যায়—ছেদের অবস্থান এবং তজ্জনিত স্বাসবিভাগ বা অর্ধবিভাগের পারস্পর্য্য হইতে। অধিতাক্ষর ছন্দে এই ভাবেই বৈচিত্র্য আনা হইয়া থাকে। তথাকথিত যুক্তবন্ধ ছন্দে বৈচিত্র্য আনা হয় আর এক ভাবে। সেখানে যতি ও ছেদ প্রায় এক সলেই পড়িয়া থাকে, কিন্তু পর্কের মাত্রা এবং প্রতি চরণে পর্ক-সংখ্যা খুব বীধা ধরা নয়, আবেগের তীব্রতা অনুসারে বাড়ি বা কমে। অবশ্য এইভাবে বাড়ার বা কমারও একটা নির্দিষ্ট সীমারেখা আছে। তা' ছাড়া, যথেষ্ট যথেষ্ট অতিরিক্ত পদের ব্যবহারের দ্বারাও কিছু বৈচিত্র্য আসে। রবীন্দ্রনাথ ইহার উপরে আবার চরণের মধ্যেই যথেষ্ট যথেষ্ট ছেদ বসাইয়া এবং অন্যান্য প্রাসের বৈচিত্র্য ঘটাইয়া আরও একটু বৈচিত্র্য বাড়াইয়াছেন। এতদ্বিধা পর্কের মধ্যে পর্কাজগুলি সাজাইবার করণা হইতেও একটু বৈচিত্র্য আসিতে পারে, কিন্তু সেটা অত্যন্ত ক্ষীণ; কারণ, ছন্দঃপতন না হইলে অত ছোট ছোট ছন্দো-বিভাগের মাত্রা আমাদের শ্রবণকে বিশেষ আকৃষ্ট করিতে পারে না।

বাংলায় প্রতिसব ছন্দোবিভাগগুলি সাধারণতঃ অবিকল এক ছাঁচের হয় না,



কেবলমাত্র তাহাদের মোট মাত্রা সমান থাকে। বাংলা উচ্চারণে সাধারণতঃ খোঁচ খাঁচ অত্যন্ত কম, সুতরাং কোন একটা বিশেষ ছাঁচে পূর্ণাঙ্গ বা পূর্ণ গঠন করিলে তাহা তেমন চিত্তাকর্ষক হয় না; এবং বরাবর সেই ছাঁচে লেখার যত শক্ত ও পাওয়া যায় না। এই জন্য বাংলা ছন্দে ছাঁচের কারিগরি দেখাইবার প্রয়োজন কম, এবং এ জন্য কবির বিশেষ চেষ্টাও করেন নাই। কবি সত্যোক্তনাথ দত্ত মাঝে মাঝে একটা বিশেষ ছাঁচের পূর্ণ অবলম্বন করিয়া কবিতা লেখার চেষ্টা করিতেন। এ দিক দিয়া তাহার 'ছন্দহিন্দোল' প্রভৃতি কবিতা উল্লেখযোগ্য। কিন্তু তিনিও এই কবিতার দুই এক জায়গায় ছাঁচ বজায় রাখিতে পারেন নাই, এবং মাত্রাসমকর হিসাব করিয়াই তাহাকে ছন্দো-বিভাগগুলি মিলাইতে হইয়াছিল। চল্লিছ ভাষায় অবশ্য ঘন ঘন বাসাব্যস্ত পাঠে পড়ে এবং হলন্ত অঙ্কের বহুল ব্যবহারের জন্য ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত প্রায়ই ঘটে, এবং সে জন্য অবশ্য স্বাভাবিকগত ও স্বাভাবিকহীন এবং স্বাভাবিক ও হলন্ত অঙ্কের বিভ্রান্তির দ্বারা বিশেষ রকমের ছাঁচ গড়িয়া ওঠে ও অনেক দূর পর্যন্ত সেই ছাঁচ বজায় রাখাও সম্ভব। কিন্তু আবার বাসাব্যস্তগত ছন্দে মাত্র এক ছাঁচের পূর্ণই বাংলায় চলে। এক ছাঁচে ঢালা কবিতাতেও কিন্তু ছন্দো-বিভাগগুলির মাত্রা-সমষ্টিই আমাদের ছন্দোবোধের পক্ষে প্রধান। ছাঁচ বদলাইয়া দিলেও মাত্রা সমান থাকিলে বাংলা ছন্দের পক্ষে কিছুমাত্র হানিকর হয় না; এমন কি, পরিবর্তনটাই অনেক সময়ে কানে ধরা পড়ে না।

মন্দগল্ : বৃন্দল্ । বন্দুল্ : ক্ষক

বিল্‌কুল্ : অলিল্‌কুল্ । ওতরে : হন্দে ।

এই দুইটি পংক্তিতে পূর্বের ছাঁচ বরাবর একরকম নাই, দ্বিতীয় পংক্তিতে যথেষ্ট পরিবর্তন হইয়াছে, তজ্জাত পড়িবার সময়ে ছাঁচের পরিবর্তনটা বিশেষ লক্ষ্যকৃত হয় না, পূর্ণ ও পূর্ণাদের সংখ্যা এবং মাত্রা সমান আছে বলিয়া বরাবর ছন্দের ঐক্যই বোধ হয়, বৈচিত্র্যের আভাস আসে না।

মাধুর্যের অবয়বে প্রতিসম অংশগুলি যেমন ঠিক এক মাপের হয় না, তেমনি ছন্দের প্রতিসম অংশগুলি মাত্রায় সর্বদা ঠিক সমান হয় না। সময়ে সময়ে পূর্ণচ্ছেদের (major breath pause এর) ঠিক পূর্বের বিভাগটি একটু মাত্রায় ছোট হয়, এবং তদুপর্যায় পূর্ণচ্ছেদের অবস্থান পূর্ণ হইতেই বুঝা যায়।

এইখানে গল্প ও গল্পের মধ্যে পার্থক্যের কথা একটু বলা আবশ্যিক। পূর্বেরই বলা হইয়াছে যে, বাংলা ছন্দের উপকরণ—পূর্ণ, এবং এক এক বাস্তবকে



বাক্যের বড়টা উচ্চারণ করা হয়, তাহাকেই বলা হয় পর্ক। কিন্তু পর্কবিভাগ যাঙালীর কখন-নীতির একটি লক্ষণ, এবং গড়েও এইরূপ পর্কবিভাগ আছে।
প্রায়শঃ গানের পর্কগুলিও সমান হইয়া থাকে, কিন্তু গানের পর্কগুলির পারস্পর্য্যের মধ্যে কোন নক্সা বা ছাঁচ দেখা যায় না। নিম্নের উদাহরণ হইতে সাধারণ গানের লক্ষণ বুঝা যাইবে (বকনীকৃত সংখ্যার দ্বারা পর্কের মাত্রানির্দেশ করা হইয়াছে)।

ছকড়ি। কি চাই? (৩)।

কাঙালী। আফে, (৩)। মশার হাচেন ও। বেশহিঁটবী (৩)।

ছকড়ি। তা' ত (৩)। সকলেই জানে (৩)। কিন্তু (২)। আসল ব্যাপারটা (৩)।

কি? (২)।

কাঙালী। আপনি সাধারণের (৩)। [হিতের ক্ষত (৩)।] আগণ—

ছকড়ি। —ক'রে (৩)।

ওকালতি বাবু (৩)। ঢালাতিঃ তাও (৩)। কারো অবিদিচ বেই (৩)।

(হাতকোটুক, রবীন্দ্রনাথ)

দেখা যাইতেছে যে, সাধারণ বাংলা কথোপকথনের ভাষাতেও বিশেষ এক প্রকারের অর্থাৎ ছয় মাত্রার পর্ক বহুল ব্যবহৃত হয়। রবীন্দ্রনাথ এইটি বুঝিয়াই তাঁহার কবিতায় ছয়মাত্রার পর্ক খুব বেশী ব্যবহার করিয়াছেন।

ছন্দোলক্ষণায়ক গড়ে অনেক সময়ে শব্দমাত্রার বা কোন বিশেষ আদর্শানুযায়ী শব্দমিত মাত্রার পর্কের সমাবেশ দেখা যায়। নিম্নের উদাহরণে আট মাত্রার পর্কের পারস্পর্য্য পাওয়া যায়।—

তখন | রমণীত চিত্রকূটে (৮) | অর্ক ও কেতকী পুষ্প (৮) | ছুটিয়া উঠিয়াছিল (৮), | আত্রে ও
লোহ কল (৮) | পক হইয়া (৮) | মাথাগ্রে দুলিতেছিল (৮)।

(বাহারী কথা, দীপেনচন্দ্র সেন)

তবে গড়ে ও ছন্দোলক্ষণায়ক গড়ে তদাৎ কি? গড়ে পর্কবিভাগ থাকিলেও, সেখানে বিভাগের সূত্র খোঁজের বা ধরির দিক্ দিয়া নহে—অর্থের দিক্ দিয়া; প্রত্যেক পর্ক একটি বাক্যাংশ বা অর্থবাচক বিভাগ (Sense Group)। ছন্দঃ সেখানে সম্পূর্ণরূপে অর্থবাচক বিভাগের অধীন। পড়ে কিন্তু প্রত্যেকটি বিভাগের অর্থ অপেক্ষা ধরিরই প্রাধান্য অধিক, যদিও অনেক সময়েই গানের এক একটি বিভাগ এক একটি বাক্যাংশ বা অর্থবাচক বিভাগের সহিত অভিন্ন। - তজ্জাচ পদের মধ্যে অন্যান্য প্রাপ, অস্বাদ্য ইত্যাদির অবস্থান হইতে পড়ে যে ধনি অহুসারেই এক একটি বিভাগ হইয়া থাকে তাহা স্পষ্ট বুঝা যায়।



কিন্তু গল্প ও পত্রের বৈলক্ষণ্য স্পষ্ট প্রতীত হয় যতির অবস্থান হইতে। পক্ষে প্রতি চরণের শেষে যতি থাকিবে, পূর্ণযতি কিংবা ছন্দ না থাকিলেও অন্ততঃ অর্ধযতি থাকিবে। যতির অবস্থান পক্ষে বিশেষ কোন নম্রা বা আদর্শ অনুসারে নিয়মিত হইয়া থাকে। গল্পে কিন্তু যতির অবস্থান কোন নিয়ম বা নম্রা অনুযায়ী হয় না; বাক্য বা বাক্যাংশের শেষে অর্থবোধের পূর্ণতা অনুযায়ী ছন্দ পড়ে। পক্ষে চার পাঁচটি পর্কের পরেই পূর্ণছন্দ পড়া দরকার। গল্পে আট, দশ বা আরও বেশী সংখ্যক পর্কের পরে পূর্ণছন্দ পড়িতে পারে। •

মাত্রা

এইবার মাত্রার কথা কিছু বলা আবশ্যিক। গানে কবিতায় উক্ত্যত্রই মাত্রা অর্থে কাল-পরিমাপ বুঝায়।

পূর্বেই বলিয়াছি যে, বাংলা কাব্য যদিও অক্ষরের মধ্যে মাত্রাভেদ দেখা যায়, তথাপি সে ভেদের দ্রুত অক্ষরের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন আভিভেদ করনা করা যায় না। সেই জন্য গ্রীক iamb, trochee, spondee প্রভৃতি foot, এবং সংস্কৃতে ‘ব’ ‘ম’ ‘ত’ ‘র’ প্রভৃতি গণ, বিভিন্ন ভূতের অক্ষরের বিশেষ সমাবেশ বলিয়া বিশিষ্ট পদ্য-বর্ণ-যুক্ত; বাংলার পর্ক বা পর্কাদি সে রকম কিছু নয়।

ছন্দঃশাস্ত্রে মাত্রা বা কাল-পরিমাপের আগল ভাষণে কি, বুঝা দরকার। ছন্দঃশাস্ত্রের কাল পরার্থবিচার কাল নহে, অর্থাৎ বিষয়-নিরপেক্ষ (objective) নহে, কালমানবস্ত্রে ইহা ঠিক ধরা পড়ে না। পর্কের মাত্রা বা কাল-পরিমাপ বলিতে পর্কের প্রথম অক্ষরের উচ্চারণ হইতে শেষ অক্ষরের উচ্চারণ পর্যন্ত যে নিরপেক্ষ কাল অতিবাহিত হয়, তাহাকে নির্দেশ করা হইতে না। অনেক সময়ে দেখা যায় যে, পর্কের মধ্যে বিরামস্থান, এমন কি পূর্ণছন্দের, ব্যতীত রহিয়াছে, কিন্তু মাত্রার হিসাবের সময়ে বিরাম বা ছন্দের কাল যে কোন অক্ষরের উচ্চারণের কাল হইতে দীর্ঘ হইলেও উপেক্ষিত হয়। যেমন—

দুগেন্তকেশরী,

- (ক) কবে, * দে বীর কেশরী । সপ্তম্যে দুগালে
(খ) মিত্র জীব ? * : অজ্ঞা দাম । বিজ্ঞতম ভূমি,
(গ) অবিদিত নহে কিছু । তোমার চরণে ॥



এই কয়টি পংক্তিতে ছন্দের নিয়মে ক=খ=গ, অথচ পক্ষ কয়টির মধ্যে একটিতে কোনরূপ ছন্দ নাই, একটিতে উপজ্ঞেদ, অপরটিতে পূর্ণজ্ঞেদ রহিয়াছে। যদি মাত্র নিরপেক্ষ কাল-পরিমাপের উপর মাত্রা-বিচার নির্ভর করিত, তবে একরূপ হইত না।

ছন্দের কাল বাহ্যঙ্গমতের নিরপেক্ষ কাল নহে। অক্ষরের উচ্চারণের নিমিত্ত বাগ্‌বহ্নের শ্রমাসের উপর ইহা নির্ভর করে। এই শ্রমাসের পরিমাণ অল্পসারে অক্ষরের মাত্রাবোধ করে। পক্ষের অন্তর্গত অক্ষরের মাত্রা-সমষ্টির উপরই পক্ষের মাত্রা-পরিমাণ নির্ভর করে। সুতরাং ছন্দ বা বিরাম পক্ষের মধ্যে থাকিলে তাহাতে মাত্রাসংখ্যার ইতর-বিশেষ হয় না। মাত্রার ভিত্তি হইতেছে—বাগ্‌বহ্নের শ্রমাস, মাত্রার আদর্শ চিত্তের অনুভূতিতে। বিশেষ বিশেষ অক্ষরের উচ্চারণের কল্প শ্রমাসের কাল অল্পসারে চিত্তে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার উপলব্ধি হয়,—কোনটি দ্রুত, কোনটি দীর্ঘ, কোনটি মূলত বলিয়া জ্ঞান হয়। কিন্তু এইরূপ মাত্রার কাল, মোটামুটি উচ্চারণ-শ্রমাসের কল্প আবশ্যক নিরপেক্ষ কালের অনুযায়ী হইলেও, ঠিক তাহার অনুপাতের উপর নির্ভর করে না। যদি উচ্চারণের নিরপেক্ষ কাল হিণ্য করা হয়, তবে দেখা যাইবে যে, দীর্ঘ বা দ্বিষাত্রিক অক্ষর মাত্রই পরস্পর সমান নহে, এবং দ্রুত বা একষাত্রিক অক্ষর মাত্রই পরস্পর সমান নহে, কিংবা যে কোন দীর্ঘ অক্ষর যে কোন দ্রুত অক্ষরের দ্বিগুণ নহে। মাত্রাবোধের কল্প ভাষার উচ্চারণ-পদ্ধতি, ছন্দের রীতি ইত্যাদিতে ব্যুৎপত্তি থাকা মরকার কোন বিশেষ স্থলে একটি অক্ষরের অবস্থান, লকের অর্থগৌরব ইত্যাদিতেও ছন্দো-রসিকের মাত্রাজ্ঞান করে।

তথু বাংলা নহে, সমস্ত ভাষাতেই ছন্দে অক্ষরের মাত্রার এই তাৎপর্য। এই উপলক্ষে ইংরেজী ছন্দের long ও short লব্ধে Professor Saintsbury-র মত উদ্ধৃত করা যাইতে পারে: "They (long and short) represent two values which, though no doubt by no means always identical in themselves, are invariably, unmistakably, and at once, distinguished by the ear,—it is partly, and in English rather largely, created by the poet, but that this creation is conditioned by certain conventions of the language, of which accent is one, but only one."

যাহা হউক, বাংলাতেও বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে অক্ষরের মাত্রা পূর্ণনির্দিষ্ট হয় না। ইংরেজীতে যেমন বেশীর ভাগ অক্ষর Common Syllable অর্থাৎ



অবস্থা অনুসারে accented বা unaccented হইতে পারে, বাংলাতেও তদ্রূপ। বাংলাতেও অনেক অক্ষরকেই হ্রস্ব বা দীর্ঘ করা বাইতে পারে। বাংলা উচ্চারণে যে এইরূপ হইয়া থাকে, তাহার উদাহরণ পূর্বেই দিরাছি। যেহেতু অক্ষরের হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণের রীতি বাংলা ছন্দের একটি বিশিষ্ট লক্ষণ। সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষার ছন্দের তুলনায় বাংলা ছন্দের এই একটি প্রধান সুবিধা কিংবা এই একটি প্রধান দুর্বলতা—উভয়ই বলা বাইতে পারে।

অধিকন্তু বাংলায় মাত্রা আপেক্ষিক; অর্থাৎ সন্নিহিত অন্ত্যন্ত অক্ষরের তুলনাত্তেই কোন অক্ষরকে দীর্ঘ বলা হয়, নিরপেক্ষ মিনিট সেকেন্ড হিসাবে নহে। উচ্চারণে সেই সময় লাগিলেও অন্ত্যন্ত সেই অক্ষরকেই সন্নিহিত অক্ষরের তুলনায় হ্রস্ব বলা বাইতে পারে। যেমন,

‘হে বল ভাগ্যে তব, বিবিধ রতন’

এই পংক্তিতে ‘বঙ্’ একটি হ্রস্ব অক্ষর, আকার

‘জনমি বল | ভাবা এ দীর্ঘনে | চাচিনা অর্থ | চাহিনা মান’

এই পংক্তিতে ‘বঙ্’ একটি দীর্ঘ অক্ষর। এই দুই ভাষাগাতে ঠিক ‘বঙ্’ অক্ষরটির উচ্চারণে যে কালের বেশি ভারতম্য হয়, তাহা নহে। কিন্তু প্রথম ক্ষেত্রে সমস্ত চরণটি একটু সুর করিয়া বা টানিয়া পড়া হয় এবং সুতরাং প্রত্যেকটি অক্ষরকেই প্রায় সমান করিয়া তোলা হয়; সুতরাং পরস্পরের সহিত সমান বলিয়া প্রত্যেক অক্ষরটিকেই হ্রস্ব বলা যায়। দ্বিতীয় ক্ষেত্রে পূর্ব লঘুভাবে সুরের উচ্চারণ হয় বলিয়া হ্রস্ব ‘বঙ্’ অক্ষরটির উচ্চারণের কাল অপেক্ষা নিকটের অন্ত অক্ষরের উচ্চারণের কাল কম বলিয়া তাই অল্পকৃত হয়; সুতরাং এখানে ‘বঙ্’ অক্ষরটিকে দীর্ঘ বলা হইয়া থাকে।

সুস্পষ্টরূপে বিচার করিলে দেখা যায় যে, সাধারণ উচ্চারণে বিভিন্ন অক্ষরের মাত্রার বহু বৈচিত্র্য হইয়া থাকে। একই অক্ষরেরও উচ্চারণে একই মাত্রা সব সময়ে বজার রাখা যায় না, কিছু কিছু ইতর-বিশেষ সর্বদাই হইয়া থাকে। ধ্বনি-বিজ্ঞানে সাধারণতঃ হ্রস্ব, মাতিদীর্ঘ, দীর্ঘ—অক্ষরের এই তিন শ্রেণী করা হইয়া থাকে। ছন্দঃশাস্ত্রে কিন্তু একমাত্রিক ও দ্বিমাত্রিক—এই দুই শ্রেণীর অস্তিত্ব স্বীকার করা হয়, যদিও উচ্চারণের ক্ষেত্রে এক মাত্রা ও দুই মাত্রার মধ্যবর্তী যে কোন ভাষাংশ-পরিমিত কালের আবশ্যক হইতে পারে। কারণ, আসলে ছন্দের মাত্রা নির্ণীত হয় চিত্তের অনুভূতিতে, বৈজ্ঞানিকের কালমাপ-যন্ত্রে নহে।



বাংলা ছন্দে কদাচ কোন অক্ষরকে ছন্দের খাতিরে ত্রিযাত্তিক বলিয়া ধরা হইয়া থাকে।

এই স্থলে কাব্যছন্দের মাত্রা ও সঙ্গীতের মাত্রার মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করা উচিত। সঙ্গীতের মাত্রার একটি নির্দিষ্ট নিরপেক্ষ কাল-পরিমাণ আছে; বড়ির দোলকের একদিক্ হইতে আর এক দিকে গতির কাল অথবা এইরূপ অন্ত কোন নিরপেক্ষ কালকে ইহার আদর্শ। সঙ্গীতের তাল বিভাগের কাল-পরিমাণ ঠিক ঠিক বজায় রাখার ক্ষমতা উচ্চারণের ইতর বিশেষ করা হইয়া থাকে। কাব্যছন্দে কিন্তু ভিন্ন ভিন্ন কবিতায় মাত্রার কালকে বিভিন্ন হইয়া থাকে; এমন কি, এক কবিতায়ই ভিন্ন ভিন্ন চরণে গতিবেগের পরিবর্তন ও মাত্রার কালাব্দের পরিবর্তন হইতে পারে। এইরূপ পরিবর্তন দ্বারাই কবিতাতে অনেক সময়ে আবেগের হ্রাসবৃদ্ধি ও পরিবর্তন বুঝা যায়। তাহারো রবীন্দ্রনাথের ‘বশশেষ’ কবিতার যথাযথ আশ্রুতি তুলিয়াছেন, তাহারো জানেন, কি সুকৌশলে গতিবেগের পরিবর্তনের দ্বারা আসন্ন ঋটিকার ভয়ালতা, হৃষ্টপাতের ভীষণতা, স্বপ্নের মত্ততা, বাহ্যবেগের হ্রাসবৃদ্ধি, এবং ঋটিকার অন্তে বিন্দু লাগি—এই সব রকমের ভাব প্রকাশ করা হইয়া থাকে। এতদ্ভিন্ন কাব্যছন্দে, যত দূর সম্ভব, সাধারণ উচ্চারণের মাত্রা বজায় রাখিতে হয়; সঙ্গীতে যেমন বে কোন অক্ষরকে সিকি মাত্রা পর্য্যন্ত ছুঁই এবং চার মাত্রা পর্য্যন্ত দীর্ঘ করা যায়, কবিতায় ততটা করা চলে না।

অবশ্য ভারতীয় সঙ্গীতের সহিত ভারতীয়, তথা বাংলা কাব্য-ছন্দের সম্পর্ক অতি ঘনিষ্ঠ। ভারতীয় কাব্য ও সঙ্গীতের পদ্ধতি মূলতঃ একই, প্রাচীন সঙ্গীত ও প্রাচীন কবিতার মধ্যে সৌসাদৃশ্য এত বেশী যে, তাহাদের ভিন্ন করিয়া চেনাই কঠিন। বাংলা কবিতার প্রচলিত ছন্দগুলি যে সঙ্গীতের তালবিভাগ হইতে উৎপন্ন, তাহাও বেশ বুঝা যায়। পরে কিন্তু সঙ্গীত ও কাব্য-ছন্দ ক্রমেই পৃথক্ পৃথক্ পথ অবলম্বন করিয়াছে। সঙ্গীতে সুরের সঙ্গিবেশের দিক্ দিয়া নানা বৈচিত্র্য আসিয়াছে, কিন্তু তাল বিভাগের পদ্ধতি বরাবর প্রায় একরূপ আছে। বাংলার কিন্তু পরকবিভাসের মধ্যে ক্রমেই বৈচিত্র্য আসিতেছে; বিশেষতঃ blank verse ও অন্ত্যন্ত অমিতাক্ষর ছন্দে ও তথাকথিত মুক্তবদ্ধ ছন্দে নানাতাবে বৈচিত্র্যকেই মূল ভিত্তি করিয়া ছন্দোন্নয়নের চেষ্টা করা হইয়াছে।

মাত্রাপদ্ধতি

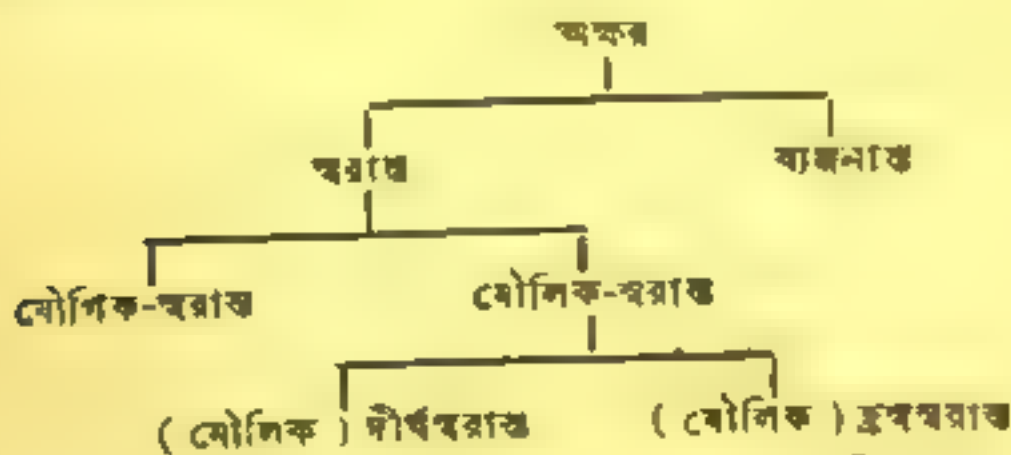
এক হিসাবে বাংলা ছন্দের প্রকৃতি সংস্কৃত, আরবী, ইংরেজী ছন্দের প্রকৃতি হইতে বিভিন্ন। অন্যান্য ভাষার ন্যায় বাংলার ছন্দ একটা বাধা



উচ্চারণের ঘাটা নির্দিষ্ট হয় না। বরং এক একটি বিশেষ ছন্দোবদ্ধ অঙ্গুসারেই বাংলা কাব্যে অনেক সময়ে উচ্চারণ স্থির হয়। পূর্বেলিখিত বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতির পরিবর্তনশীলতার জন্যই এরূপ হওয়া সম্ভব। অবশ্য বাংলা কবিতায় যে কোন চরণে যে কোন ছন্দ চাপাইয়া দেওয়া যায় না; কারণ, যতদূর সম্ভব, সাধারণ কণ্ঠোপকণ্ঠের উচ্চারণ কবিতায় বজায় রাখা দরকার। কিন্তু শেষ পর্যন্ত ছন্দোবদ্ধ অঙ্গুসারেই কবিতার শব্দের ও অক্ষরের ঘাটা ইত্যাদি স্থির হইয়া থাকে।

বাগ্ম্যঙ্গের স্বল্পতম অঙ্গাসে শব্দের যেটুকু উচ্চারণ করা যায়, তাহারই নাম syllable বা অক্ষর। অক্ষরই উচ্চারণের মূল উপাদান। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে যাহা একটি করিয়া স্বরবর্ণ থাকে। অক্ষরের অন্তর্গত স্বরের পূর্বে ও পরে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকিতে পারে বা না-ও থাকিতে পারে। সুস্পষ্টভাবে বলিতে গেলে, এক একটি অক্ষর syllabic ও non-syllabic-এর সমষ্টি যাত্র। সাধারণতঃ স্বরবর্ণই syllabic এবং ব্যঞ্জনবর্ণ non-syllabic হইয়া থাকে। কিন্তু বাহ্যিক ধ্বনিবিস্তারনের খবর রাখেন, তাহারই জ্ঞানে বোঝা যায়, সময়ে সময়ে ব্যঞ্জনবর্ণও syllabic এবং স্বরবর্ণও non-syllabic হইয়া থাকে।

ছন্দের দিক হইতে নিম্নলিখিত ভাবে বাংলা অক্ষরের শ্রেণীবিভাগ করা হইতে পারে,—



বলা বাহুল্য যে, ছন্দোবিচারের সময়ে, syllable বা অক্ষর, vowel বা স্বর, consonant বা ব্যঞ্জন, diphthong বা বৈগিক স্বর ইত্যাদি শব্দ ভাষাতত্ত্বের ব্যবহৃত অর্থে বুঝিতে হইবে। লিখনপদ্ধতির বা লৌকিক ব্যবহারের চলুতি অর্থে বুঝিলে প্রমাদগ্রস্ত হইতে হইবে। মনে রাখিতে হইবে যে, বর্ধিত বাংলা বর্ণমালার স্বর 'ঐ' এবং 'ঔ' এই দুইটি বৈগিক স্বর দেখান হয়, তদ্রূপ বাংলার



বাস্তবিক পক্ষে বহু যৌগিক স্বরের ব্যবহার আছে। 'খাই', 'দাও' প্রভৃতি শব্দ বাস্তবিক একাক্ষর ও যৌগিক-স্বরাস্ত। তেমনি মনে রাখিতে হইবে যে, বাংলায় যৌগিক স্বর যাত্রেরই সাধারণতঃ হ্রস্ব; 'ঈ', 'উ', 'আ', 'ও' প্রভৃতির হ্রস্ব উচ্চারণই হইয়া থাকে।

গঠনের দিক দিয়া অক্ষরের মধ্যে স্বরই প্রধান। স্বরের পূর্বে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকিলে তদ্বারা স্বরের একটি বিশিষ্ট আকার দেওয়া হয় মাত্র। কিন্তু অক্ষরের মধ্যে যদি স্বরের পরে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকে, তবে অক্ষরের দৈর্ঘ্য কিছু বাড়িয়া যায়। প্রায় সকল ভাবান্তরেই সাধারণতঃ স্বরের দৈর্ঘ্য অল্পস্বল্পে মাত্রা-নিরূপণ হইয়া থাকে।

নিষ্ঠা-দীর্ঘ যৌগিক স্বরবর্ণ বাংলায় নাই। সুতরাং যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর-যাত্রেরই সাধারণতঃ হ্রস্ব বলিয়া ধরা হইয়া থাকে। কিন্তু হ্রস্ব অক্ষর ও যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষরের কিছু বৈশিষ্ট্য আছে। একই লগ্নে একটি যৌগিক-স্বরাস্ত ও একটি হ্রস্ব অক্ষর পড়িলে দেখা বাটবে যে হ্রস্ব অক্ষরের উচ্চারণে কিছু সময় বেশী লাগে। কিন্তু কিছু ক্রম লগ্নে হ্রস্ব অক্ষর পড়িলে মধ্য লগ্নের স্বরাস্ত অক্ষরের সমান হইতে পারে। ইহাকেই বলে হ্রস্বীকরণ; বাংলা ছন্দের ইহা একটি বিশেষ গুণ। যেমন হ্রস্বীকরণ, তেমন হ্রস্ব অক্ষরের দীর্ঘীকরণও বাংলায় চলে। বিলম্বিত লগ্নে হ্রস্ব অক্ষর পড়িলে বা হ্রস্ব অক্ষরের অন্ত্য ব্যঞ্জনবর্ণের পরে একটু বিরাম লইলে, হ্রস্ব অক্ষর মধ্য লগ্নের স্বরাস্ত অক্ষরের বিস্তার হইতে পারে। কিন্তু যথেষ্ট হ্রস্বীকরণ বাংলায় চলে না।

যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর-সম্বন্ধেও হ্রস্ব অক্ষরের অনুরূপ ক্রি। যৌগিক স্বরের মধ্যে দুইটি স্বরের উপাদান থাকে, তন্মধ্যে প্রথমটি পূর্ণোচ্চারিত ও প্রধান, দ্বিতীয়টি অপ্রধান, non-syllabic প্রায় ব্যঞ্জনবর্ণের সমান (consonantal) অবস্থায় যৌগিক স্বরকে ভাঙিয়া দুইটি পৃথক্ পূর্ণোচ্চারিত স্বরে পরিবর্তন করা চলে, কিন্তু তখন তাহার দুইটি পৃথক্ অক্ষরের অনুরূপ হয়। 'বাও' শব্দটি একাক্ষর যৌগিক স্বরাস্ত; কিন্তু 'বেও' শব্দটি দ্ব্যক্ষর, 'ব'র থেকে বেরিবে 'বাও' এবং 'আমাদের বাড়ী বেও' এই দুইটি বাক্য তুলনা করিলেই ইহা বুঝা যাইবে। যাহা হউক, বর্ধার্থ যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষর অপেক্ষা দ্বিগুণ দীর্ঘ। সুতরাং ইহাকে হয় হ্রস্বীকরণের দ্বারা একমাত্রিক, না-হয় দীর্ঘীকরণের দ্বারা বিমাত্রিক বলিয়া ধরিতে হইবে। ইহাদেরও যথেষ্ট হ্রস্বীকরণ বাংলায় চলে না। প্রতি পক্ষীতে অন্ততঃ একটি লগ্ন (স্বরাস্ত হ্রস্ব বা হ্রস্ব দীর্ঘ) অক্ষর রাখিতে হইবে ইহাই মোটামুটি নিয়ম।



অক্ষরের যাত্রা সম্বন্ধে এই কয়টি বীতি লিপিবদ্ধ করা যাইতে পারে—

(১) বাংলায় মৌলিক-স্বরাস্ত সমস্ত অক্ষরই হ্রস্ব বা একমাত্রিক।

[১ক] কিন্তু স্থানবিশেষে হ্রস্ব স্বরও আবশ্যিক বহু দীর্ঘ বা দ্বিমাত্রিক হইতে পারে; যথা—

(অ) Onomatopoeic বা একাকর অক্ষর শব্দ এবং interjectional বা আহ্বান আবেগ ইত্যাদিসূচক শব্দ। যথা—

হী হী শব্দে। অটবী পুরিছে (হাণ্ডামটী, হেমচন্দ্র)

না—না—না। মানবের ভরে (হ্রস্ব, কামিনী রায়)

(আ) যে শব্দের অস্ত্য অক্ষর লুপ্ত হইয়াছে, তাহার শেষ অক্ষর। যথা—

মাচ'ত : সীতারাম। কংকাল : বেঁকিয়ে (গ্রামা হুড়া)

(ই) তৎসম শব্দে যে অক্ষর সংকুচ-বতে দীর্ঘ। যথা—

ভীত বননা। পৃথিবী বেঁকিয়ে (হাণ্ডামটী, হেমচন্দ্র)

(২) হ্রস্ব অক্ষর অর্থাৎ ব্যঞ্জনাত্মক ও যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরা যাইতে পারে, এবং ইচ্ছা করিলে হ্রস্বও ধরা যাইতে পারে।

[২ক] শব্দের অন্তে হ্রস্ব অক্ষর থাকিলে তাহাকে দীর্ঘ ধরাই সাধারণ বীতি।

উপর-লিখিত নিয়মগুলিতে যাত্রা একটা সাধারণ প্রণা নির্দেশ করা হইয়াছে। কিন্তু ছন্দের আবশ্যিক বস্তুতে শেষ পর্য্যন্ত অক্ষরের যাত্রা দ্বির হয়, বিস্তারিত নিয়ম “বাংলা ছন্দের মূলভাব” নামক অধ্যায়ে দেওয়া হইয়াছে।



বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দঃ

কেহ কেহ বলিয়াছেন যে রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকা’র ছন্দ ‘বৌগিক মুক্তক,’ ‘পলাতকা’র ছন্দ ‘পরিত্যক্ত মুক্তক’ এবং ‘সাগরিকা’র ছন্দ ‘মাত্রাবৃত্ত মুক্তক’। অর্থাৎ তাঁহারা বলিতে চান যে কেবলমাত্র পর্কের মাত্রা বিচারের দিক দিয়াই এই তিন ধরণের ছন্দে পার্থক্য আছে, নহিলে ছন্দের আদর্শ হিসাবে তাঁহারা সকলেই একত্ব, সকলেই free verse বা মুক্তক। ‘বলাকা’র ছন্দ free verse আখ্যা পাঠেতে পারে কি না তাহা পরে আলোচনা করিতেছি। কিন্তু ‘বলাকা’র ছন্দের আদর্শ যে ‘পলাতকা’ বা ‘সাগরিকা’র ছন্দের আদর্শ হইতে সম্পূর্ণ পৃথক্ এ সবক্ষে কোন সন্দেহ নাই। ‘বলাকা,’ ‘পলাতকা’ বা ‘সাগরিকা’—সর্বত্রই অবগত পংক্তির দৈর্ঘ্য অনিয়মিত। কিন্তু পংক্তির দৈর্ঘ্য মাপিয়া ত ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায় না। পংক্তি (printed line) অনেক সময়ে কেবলমাত্র অস্ত্যন্তুশ্রাণ (rhyme) নির্দেশের জন্য ব্যবহৃত হয়। ‘বলাকা’র পংক্তি এই উদ্দেশ্যেই ব্যবহৃত হইয়াছে। পংক্তি-কে আশ্রয় করিয়া ছন্দের প্রকৃতি নির্ণয় করিতে যাওয়া চলে না। অনেক স্থলে অবগত পংক্তি চরণের (prosodic line or verse) সহিত এক। কিন্তু সে সব স্থলেও পংক্তির বা চরণের দৈর্ঘ্য মাপিয়া ছন্দের প্রকৃতি বুঝা যায় না, বাংলা ছন্দের উপকরণ—পর্ব (measure বা bar), এবং পর্ব এক একটি impulse-group অর্থাৎ এক এক খোঁকে উচ্চারিত শব্দসমষ্টি। পর্কের মাত্রা, গঠনপ্রকৃতি ও পরস্পর সমাবেশের রীতির উপর ই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। দুইটি চরণের দৈর্ঘ্য এক হইয়া যদি পর্কের মাত্রা ও পর্ব সমাবেশের রীতি বিভিন্ন হয়, তবে ছন্দও পৃথক্ হইয়া যাইবে।

“বনে পড়ে গৃহকোণে মিটি মিটি আলো”

“কমর আলি যোর কেমনে দেলার খুলি”—

এই দুইটি চরণের দৈর্ঘ্য সমান, কিন্তু পর্ব বিভিন্ন বলিয়া ছন্দ-ও পৃথক্।

* কবি সত্যেন্দ্রনাথ vers libre বা free verse-র অতিশয় হিসাবে “মুক্তবন্ধ” শব্দটি ব্যবহার করিয়া গিয়াছেন।



এই সাধারণ কথাগুলি স্মরণ রাখিলে কেহ 'বলাকা' ও 'পলাতকা'র ছন্দের আদর্শ এক—এইরূপ ভাব করিবেন না।

'পলাতকা' হইতে কয়েকটি পংক্তি লইয়া তাহার ছন্দোপলিপি করা যাক।—

পর্কসংখ্যা

মা কেঁদে কর। "মল্লী য়োর। ঐ তো কড়ি। যেরে,	=৩
ওরি সকে। বিরে বেবে। বদলে ওর। চেরে	=৩
পাঁচ কপো সে। কড়া।—	=২
চাকে দেখে। বাছা আমার। ভরেই জড়। গড়।	=৩
এমন বিরে। ঘটতে দেখো। না কো।	=৩
কাপ ব'ললে,। "কারা তোমার। বাখো,	=৩
পকানকে। পাওয়া গেছে। অনেক দিনের। খোঁজে,	=৩
জানো না কি। মল্ল কুলীন। ও-বে।	=৩
সমায়ে তো। উঠতে হবে। সেটা কি কেউ। ভাবো ?	=৩
ওকে ছাড়লে। পাত্র কোথায়। পাওনা ?	=৩

উপরের উদাহরণ হইতেই 'পলাতকা'র ছন্দের পরিচয় পাওয়া যাইবে। দেখা যাইতেছে যে এখানে যাত্র এক একাধের পর অর্থাৎ চার যাত্রার পর ব্যবহৃত হইয়াছে। প্রতি ছোড়া পংক্তির শেষে মিল আছে। প্রতি পংক্তি-ই এক একটি চরণ, অর্থাৎ প্রত্যেক পংক্তির শেষে পূর্ণ বসতি। চরণে পর্কসংখ্যা পূর্ব নিয়মিত নয়,—দুই, তিন, চার পর্কের চরণ দেখা যাইতেছে। বাংলা ছন্দের বহুপ্রচলিত রীতি অনুসারে শেষ পর্কটি অপূর্ণ। বাংলার চার যাত্রার ছন্দে সাধারণতঃ প্রতি চরণে তিনটি পূর্ণ ও একটি অপূর্ণ—মোট চারটি পর্ক থাকে। উপরের পংক্তিগুলিতে সেই ছন্দেই অনুসরণ করা হইয়াছে, তবে, মাঝে মাঝে এক একটি চরণে একটি বা দুইটি পর্ক কম আছে। অধিকসংখ্যক পর্কের চরণের সহিত অপেক্ষাকৃত অল্পসংখ্যক পর্কের চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবক রচনার দৃষ্টান্ত বাংলায় যথেষ্ট পাওয়া যায়, রবীন্দ্রনাথের কাব্যেও এই প্রথা বহুল পরিমাণে দৃষ্ট হয়। যেমন—

ওখু অকারণ। পুলকে
নদী-জলে-পড়া। আলোর মতন। ছুটে বা বলকে। বলকে
ধরতির পরে। শিখিল বাঁধন
কলমল গ্রাণ। করিন্ বাণন,
ছুঁয়ে থেকে ছলে। শিশির বেধন। শিরীষ কুলের। অলকে।
মর্মর তানে। তরে তট-রানে। ওখু অকারণ। পুলকে।

(কপিকা, রবীন্দ্রনাথ)



এই চরণস্বক-কে অবশ্য কেহই free verse বলিবেন না। কিন্তু এখানে পর্ক-সমাবেশের যে আদর্শ, 'পলাতকা' হইতে উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতেও মূলতঃ তাই। অবশ্য 'ফণিকা' হইতে উদ্ধৃত কবিতাটিতে বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের চরণের সমাবেশে স্তবক (stanza) গড়িবার একটি সুদৃঢ় আদর্শ আছে। 'পলাতকা'র সেরূপ কোন সুদৃঢ় আদর্শ নাই; দেখা যায় যে এক একটি চরণ কখন দ্রুত, কখন দীর্ঘ হইতেছে। (কিন্তু পাঁচ পর্কের বেশী দীর্ঘ চরণ নাই, তদপেক্ষা অধিক সংখ্যক পর্কের চরণ বাংলার চলে না।) কিন্তু চরণে চরণে মিল রাখিয়া তাহাদের মধ্যে একরূপ সংশ্লেষ রাখা হইয়াছে। মাঝে মাঝে কয়েকটি চরণ-পরম্পরা লইয়া পরিষ্কার স্তবক গঠনের আভাসও যেন আসে, যেমন উদ্ধৃত পংক্তিগুলির শেষ চারিটি চরণ একটি সুপরিচিত আদর্শে গঠিত স্তবক হইয়া উঠিয়াছে। বাহা হউক, স্তবক গঠনের সুদৃঢ় আদর্শ নাই বলিয়াই কোন কবিতাকে free verse বলা যায় না। কবি Wordsworth-এর Ode on the Intimations of Immortalityতে ছন্দো-গঠনের যে আদর্শ, এখানেও সেই আদর্শ।—

Number of feet

There was a time when mead ow, grove, and stream, —	5
The earth and eve ry com on sight	= 4
To me did seem	= 2
Appa relled in celest ial light,	= 4
The glo ry and the fresh ness of a dream.	= 5

এখানে বারবার iambic feet ব্যবহৃত হইয়াছে, কিন্তু প্রতি line-এ foot-এর সংখ্যা কত তাহা সুনির্দিষ্ট নহে। 'পলাতকা'র ছন্দের আদর্শ এবং Immortality Ode-এ ছন্দের আদর্শ এক। Immortality Ode-কে কেহ free verse-এর উদাহরণ বলেন না। স্বতঃ যথানে বরাবর এক প্রকারের উপকরণ লইয়া ছন্দ রচিত হইয়াছে তাহাকে কেহই free verse বলিবেন না। 'পলাতকা'র ছন্দকে free verse-এর উদাহরণ বলা free verse শব্দের একান্ত অশ-প্রয়োগ।

'সাগরিকা'র ছন্দও অবিকল এইরূপ, তবে সে কবিতাটিতে পাঁচ হাজার পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে।—

	পর্কসংখ্যা
সাগর বলে সিনান করি' সজল এলো চলে	= ৪
খসিয়াছিলে উপল-উল কুলে।	= ৩



	পদসংখ্যা
শিখিল গীত বাস	= ২
মাটির পরে কুটিল রেখা লুটিল চারি পাশ ।	= ৪
নিরাবরণ বন্ধে চব, দিরাভরণ বেহে	= ৪
চিকন সোনা- লিখন উবা আঁকিয়া ঘিলে বেহে	= ৪

এই আদর্শে অগ্রান্ত কবিরাও কবিতা রচনা করিয়াছেন। নজরুল ইসলামের ‘বিদ্রোহী’ কবিতাটিতে ছন্দের এই আদর্শ, তবে সেখানে ছয় মাত্রার পদ ব্যবহৃত হইয়াছে।

(বস)—খীর	= ১
(বস)—উত্তম বস শির	= ২
(শির)—নেহারি আমার নতনির ওই লিখর হিমা শির ।	= ৪
(বস)—মহাবিষয় মহাকাশ কাড়ি	= ২
চন্দ্র হুবা গ্রহ তারা ছাড়ি	= ২
তুলোক ছালোক পোলোক ছাড়িয়া	= ২
বোকার আসব ‘আরশ’ তেবিসা	= ২
উঠিয়াছি চির- বিশ্বর আমি বিশ্ব-বিধা তুর	= ৪

বন্ধনীভুক্ত শব্দগুলি ছন্দোবন্ধের অতিরিক্ত (hypermetrie)।

এইরূপে বিশ্লেষণ করিতে পারিলে এই প্রকারের ছন্দের আসল প্রকৃতি ধরা পড়ে; নতুবা এই ছন্দ সাধারণ ছন্দ হইতে পৃথক্ এইরূপ অস্পষ্ট যোধ লইয়া ইহাকে free verse বলিলে অযায-গ্রস্ত হইতে হয়।

এইবার ‘বলাকা’র ছন্দের কিঞ্চিৎ পরিচয় দিব। ইহাকে ‘মুক্তক’ বলিলে কেবল মাত্র একটা নেতিবাচক (negative) বিশেষণ প্রয়োগ করা হয়, ইহার পরিচয় প্রদান করা হয় না।

‘বলাকা’ গ্রন্থটিতে ‘নবীন,’ ‘শব্দ’ প্রভৃতি কতকগুলি কবিতা সাধারণ চারিমাাত্রার ছন্দে এবং সুদৃঢ় আদর্শের স্তম্ভকে রচিত হইয়াছে। সেগুলি সম্বন্ধে কোনও বিশেষ মন্তব্যের আবশ্যকতা নাই। উদাহরণ স্বরূপ কয়েকটি পংক্তির ছন্দোলিপি দিতেছি—

তোমার শব্দ খুলার পড়ে, কেমন ক’রে নইবো ?	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
বাঁচান আলো গেলো ব’রে এ কী রে হু ঠৈব ।	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
লড়ুবি কে আর বাক্য বেহে	= ৪ + ৪
পান আছে বার ওইনা কেহে	= ৪ + ৪



চল্‌বি বারা । চল্‌বে খেরে, । আর বা রে দিঃ । নব,

মুলায় পড়ে । হইলো চেরে । ই যে অতঃ । নখ ।

পর্কসংখ্যা

= ৪ + ৪ + ৪ + ২

= ৪ + ৪ + ৪ + ২

এ রকমের কবিতার মধ্যে কোনরূপ free verse-এর আভাস নাই।

‘বলাকা’ গ্রন্থটিতে আর কতকগুলি কবিতার নূতন এক প্রকারের ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে। সেই ছন্দ কেই সাধারণতঃ ‘বলাকার ছন্দ’ বলা হয়। পূর্বাচলিত কোন প্রকার ছন্দের সহিত এই ছন্দের সাদৃশ্য দেখা যায় না বলিয়া অনেকে ইহাকে free verse বা vers libre বলিয়াই কান্ড হন। কিন্তু এই ছন্দ বিশ্লেষণ করিয়া এবং এই রকমের কবিতার ছন্দোলিপি করিয়া ইহার স্বার্থ প্রকৃতির ব্যাখ্যা কেহ করেন নাই।

‘বলাকা’র ছন্দ বুঝিতে হইলে কয়েকটি কথা প্রথমে অবশ্য রাখা দরকার। ‘বলাকা’র পংক্তি মানেই ছন্দের এক চরণ নহে। চরণ (Prosodic line or verse), মানে, পর্ক অপেক্ষা বৃহত্তর একটি ছন্দোবিভাগ। কয়েকটি পর্কের সংযোগে এক একটা চরণ গঠিত হয়। প্রত্যেক চরণের শেষে পূর্ণবর্তি থাকে। প্রত্যেকটি চরণ পূর্ণ হওয়া মাত্র পর্ক সমাবেশের একটি আদর্শের পূর্ণতা ঘটে। সুপ্রচলিত ত্রিশদী ছন্দের এক একটি চরণ জাতিয়া সাধারণতঃ ছইটি পংক্তিতে লেখা হয়, তাহাতে পর্কবিভাগ ও অন্ত্যান্তপ্রাসের সীতি বুঝিবার সুবিধা হয়। বাংলার অন্ত্যান্তপ্রাসের ব্যবহার চরণের মধ্যেও দেখা যায় বলিয়া তৎপ্রতি দৃষ্টি আকর্ষণের জন্য চরণ জাতিয়া বিভিন্ন পংক্তিতে অনেক সময় লেখা হয়। রবীন্দ্রনাথ ‘বলাকা’তে তাহাই করিয়াছেন। প্রত্যেক পংক্তির শেষে অন্ত্যপ্রাস আছে, কিন্তু এই অন্ত্যান্তপ্রাস কেবল আর চরণের শেষ ধ্বনিতে নিবদ্ধ নহে। বিচিত্র ভাবে চরণের মধ্যে ইকার প্রয়োগ করা হইয়াছে এবং একই শব্দের অন্তর্গত বিভিন্ন চরণ ইহা দ্বারা সূক্ষ্মলিঙ্গ হইয়াছে।

এতদ্বির, ছন্দে বর্তি ও ছেদের পার্থক্য বুঝিতে হইবে। এই পার্থক্য না বুঝিলে যে সহস্র ছন্দ বৈচিত্র্যে প্রসীদান্ তাহাদের প্রকৃতি বুঝা বাইবে না, নানা রকমের অধিত্যকর ছন্দের আসল রহস্যটি অপরিজ্ঞাত রহিয়া বাইবে।

ছেদ ও বর্তির পার্থক্য আমি পূর্বে ব্যাখ্যা করিয়াছি। সংক্ষেপে বলিতে গেলে; “ছেদ” মানে ধ্বনির বিরামস্থল; অর্থবাচক শব্দ-সমষ্টির (phrase) শেষে উপছেদ ও বাক্য বা বস্তুবাক্যের শেষে পূর্ণছেদ থাকে। যে কোন রকম গদ্যে উপছেদ ও পূর্ণছেদ পাষ্ট লক্ষিত হয়। বর্তি (metrical



pause) অর্থের সম্পূর্ণতার অপেক্ষা করে না, বাগবন্ধের প্রয়াসের মাত্রার উপর নির্ভর করে। বাক্যের অবস্থানের দ্বারাই ছন্দের আদর্শ বুঝা যায়। কাব্যছন্দে পরিমিত কালানুসারে বাক্য থাকিবেই। অনেক সময়েই অবশ্য বাক্য কোন না কোন প্রকার ছেদের সহিত মিলিতা যায়, সেখানে ধ্বনির বিরতির সহিত বাক্য এক হইয়া যায়। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। সে ক্ষেত্রে স্বরের তীব্রতার বা গাঙ্গৌর্ধোর হাস অথবা শুধু একটা স্বরের টান দিয়া বাক্যের অবস্থান নির্দিষ্ট হয়। বাক্য-পতনের সময়েই বাগবন্ধের একটি প্রয়াসের শেষ এবং আর একটি প্রয়াসের জন্ম শক্তি সংগ্রহ করা হইয়া থাকে। কাব্যছন্দে বাক্যের অবস্থানের দ্বারা ছন্দোবন্ধের আদর্শ সূচিত হয়, ছেদের অবস্থানের দ্বারা তাহার অবয়ব বুঝা যায়। সুতরাং বাক্য ও ছন্দ দুটি বিভিন্ন উদ্দেশ্য সাধনের জন্য কবিতায় স্থান পাইয়া থাকে। যে কোন বক্তব্য ছন্দের স্ফোর্তনী-শক্তি বৃদ্ধি করিতে হইলে ঐক্যের সহিত বৈচিত্র্যের সমাবেশ হওয়া আবশ্যিক। অমিতাক্ষর ছন্দে বাক্যের ঐক্য এবং ছেদের দ্বারা বৈচিত্র্য সূচিত হয়। যথুসূদনের অমিতাক্ষর ছন্দে প্রত্যেক পংক্তিই এক একটি চরণ সুতরাং প্রত্যেক পংক্তির শেষে পূর্ণ বাক্য থাকে। প্রতি পংক্তিতে বা চরণে ৮ মাত্রা ও ৬ মাত্রার দুইটি শব্দ, সুতরাং প্রত্যেক পংক্তিতে ৮ মাত্রার পর একটি অর্ধমাত্রা থাকে। এইরূপে স্পষ্ট ঐক্যসূত্রে ঐ ছন্দ প্রতিষ্ঠিত। কিন্তু যথুসূদনের ছন্দে ছন্দ বাক্যের অনুগামী নহে; নানা বিচিত্র অবস্থানে থাকিয়া ছন্দ বৈচিত্র্য উৎপাদন করে। যেখানে পূর্ণছন্দ, সেখানে পূর্ণবাক্য প্রায়ই থাকে না; অনেক সময়, সে স্থানে কোন বাক্যই একবারে থাকে না, পর্কিত মতো ছেদের অবস্থান হয়। এইরূপে যথুসূদনের ছন্দ বাক্য অনুসারে ও ছন্দ অনুসারে দুই প্রকার বিভিন্ন উপায়ে বিভক্ত হয়। এই দুই প্রকার বিভাগের সূত্র ধূপছায়া রক্তের বস্ত্রখণ্ডের টানা ও পোড়োনের বস্ত্র পরম্পরের সহিত বিচ্ছিন্ন অর্ধচ প্রতিগামী হইয়া বসন্তভূতির বিচিত্র বিলাস উৎপাদন করে।

রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগের অমিতাক্ষর ছন্দ এক বক্তব্য যথুসূদনের ছন্দের অনুগামী, অর্থাৎ প্রতি পংক্তি-চরণে ১৪ মাত্রা, এবং প্রত্যেক চরণে ৮ মাত্রা ও ৬ মাত্রার পর বাক্য। কিন্তু সম্পূর্ণরূপে যথুসূদনের অনুসরণ তিনি কখন করেন নাই, ছন্দ ও বাক্যের পরম্পর বিচ্ছেদের যে চরম সীমা যথুসূদনের ছন্দে দেখা যায়, তাহা রবীন্দ্রনাথ কখনও অতিক্রম করেন নাই। বরং নবীন সেন প্রভৃতি কবিগণের ছন্দে অমিতাক্ষরের যে সুগতর রূপ দেখা যায়, রবীন্দ্রনাথ



তাহারই অনুসরণ করিতেন। এক একটি অর্থহীন বাক্য-সমষ্টির মধ্যে যতি, স্থাপন অথবা পর্কের মধ্যে ছন্দ স্থাপনের রীতির প্রতি রবীন্দ্রনাথ কখনই প্রসন্ন নহেন। তত্ত্বের মিত্রাকরের রীতি তিনি অমিতাকরের মধ্যেও চালাইবার পক্ষপাতী। সুতরাং তাঁহার মিত্রাকর অমিতাকর ছন্দে প্রথম প্রথম বৈচিত্র্যের মনোহারিত্ব তত লক্ষিত হইত না। ক্রমশঃ তিনি প্রত্যেক চরণে ঠিক ৮ মাত্রার পরে যতি স্থাপনের রীতি তুলিয়া দিলেন, আবৃত্তকমত ৪, ৬, ১০ মাত্রার পরেও যতি দিতে লাগিলেন। কিন্তু ১৪ মাত্রার পর পূর্ণযতি রাখিয়া তিনি ছন্দের ঐক্যসূত্র বজায় রাখিলেন। চরণের মধ্যে যতি স্থাপনের নিয়মানুযায়িত্ব তুলিয়া দেওয়ার জন্য ছন্দের ঐক্যসূত্র কতকটা শিথিল হওয়ার সম্ভাবনা ছিল, কিন্তু চরণের অন্তে মিত্রাকর থাকার পূর্ণযতিটি ও ঐক্যসূত্রটি সুস্পষ্ট হইতে লাগিল। মিত্রাকরের প্রভাব বলবৎ করিবার জন্য তিনি চরণের অন্তে উপক্ষেপ প্রায়ই রাখিয়াছিলেন। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের মিত্রাকর অমিতাকরে চরণে পর্কের মাত্রার দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য আছে। কিন্তু ছন্দ ও যতির সম্পর্কের দিক্ দিয়া তত বেশী বৈচিত্র্য নাই। যেখানেই যতি সেখানেই কোন না কোন ছন্দ আছে; তবে পূর্ণযতি পূর্ণছন্দের অনুগামী নহে।* রবীন্দ্রনাথের ১৮ মাত্রার অমিতাকরেও এই লক্ষণ বর্তমান। সাধারণতঃ ১৮ মাত্রার ছন্দে প্রতি চরণে ৮ ও ১০ মাত্রার করিয়া দুইটি পদ দিয়াছেন, কিন্তু এখানেও অনেক সময়ে পর্কের মাত্রার দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য খটাইয়াছেন।

'বলাকা'র কতকগুলি কবিতায় রবীন্দ্রনাথের অমিতাকর ছন্দের একটু পরিবর্তিত রূপ দেখা যায়। 'বলাকা'র ১৭ সংখ্যক কবিতাটির প্রথম স্তবকটি লওয়া যাক। সুদ্রিত গ্রন্থে এইভাবে পংক্তিগুলি সজ্জিত হইয়াছে —

হে ভুবন

আমি বতকণ

তোমারে না বেসেছিছু ভালো

ততক্ষণ তব আলো

খুঁজে খুঁজে পার নাই তার সব ধন।

নিখিল সঙ্গ

হাতে দিবে বীণ তার শূন্যে শূন্যে ছিল পদ চরে।

* এরূপ ছন্দকে তথু ব্যবহৃত পদ্য (অ-মিল বা স-মিল) বলাই যথেষ্ট নহে।



এখানে এক একটি পংক্তি এক একটি চরণ নহে, প্রত্যেক পংক্তির মধ্যে ছন্দোবন্ধের আদর্শের পূর্ণতা ঘটে নাই। কিন্তু প্রত্যেক পংক্তির শেষে অস্ত্যাহুপ্রাস আছে, এবং এই অস্ত্যাহুপ্রাসের রীতি বৈচিত্র্য হিসাবেই বিচিত্রভাবে পংক্তিগুলির দৈর্ঘ্য নিরূপিত হইয়াছে। এতদ্বির প্রত্যেক পংক্তির শেষে কোন না কোন প্রকারের ছন্দ আছে, সুতরাং ধ্বনির বিরতি ঘটিতেছে। ছন্দের সহিত অস্ত্যাহুপ্রাসের একত্র অবস্থান হওয়াতে অস্ত্যাহুপ্রাসের প্রভাব বলবৎ হইয়াছে, এবং তাহার দ্বারা শুবকের মধ্যে ছন্দোবিভাগগুলি পরস্পর সংশ্লিষ্ট হইয়াছে।

কিন্তু পূর্ণছন্দ বা উপছন্দ কত যাত্রার পরে থাকিবে সে সম্বন্ধে এখানে কোন নিয়ম নাই। সুতরাং এ ছন্দ অমিতাক্ষর জাতীয়। কিন্তু অমিতাক্ষর ছন্দেও যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া কোন প্রকার আদর্শের বন্ধন থাকিতে পারে। যতির অবস্থান বিবেচনা করিলে এই ছন্দ যে রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগের ১৫ যাত্রার অমিতাক্ষরেরই ঐষৎ পরিবর্তিত রূপ সে বিষয়ে সন্দেহ থাকে না।

(ক) (ক)
হে কুব্জ * আমি বচকণ * তোমারে না
(খ) (ক) (খ)
বেসেছি শু ভালে * * ততকণ * তব আলো *
(ক)
খুঁজে খুঁজে পায় নাই * তার সব ধন * *
(ক) (ক)
ততকণ * নিখিল গগন * হাতে দিবে
(গ)
দীপ তার * শূন্যে শূন্যে ছিল পথ চেয়ে। * *

এইভাবে লিখিলে ইকার বধার্থ পরিচয় পাওয়া যায়। ছন্দের উপরে স্থচী-অক্ষর দিয়া মিত্রাক্ষরের রীতি দর্শিত হইয়াছে। এখানে প্রতি পংক্তিকে এক একটি চরণের অর্থাৎ ছন্দের আদর্শমুখ্যতী এক একটি বৃহত্তর বিভাগের সমান করিয়া লেখা হইয়াছে। প্রত্যেক চরণের শেষে যতির স্থান আছে, যদিও সন্ধর্পা ছন্দ নাই। যেখানে চরণের শেষে ছন্দ নাই, সেখানে ধ্বনিপ্রবাহের বিরতি ঘটিবে না, কিন্তু জিহ্বার ক্রিয়ার বিরাম ঘটিবে, ধ্বনির তীব্রতার হ্রাস হইবে, শুধু একটা শূরের টান থাকিবে; সেই সময়ে বাগ্‌বস্ত্র নূতন করিয়া শক্তির আহরণ করিবে। অস্ত্যাহু সাধারণ অমিতাক্ষর ছন্দের ত্রায় এখানেও চরণের দৈর্ঘ্যের একটা স্থির পরিমাণ আছে। দেখা যাইতেছে যে এখানে প্রত্যেক চরণই সাধারণ



অমিতাকরের স্তায় ১৪ মাত্রার। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ পূর্বের অমিতাকর ছন্দে, চরণের শেষে মিতাকর রাখিতেন। এখানে চরণের শেষে পূর্ণযতির সঙ্গে সঙ্গে মিতাকর না দিয়া এক একটি অর্থস্থচক বাক্যাংশের শেষে অর্থাৎ ছেদের সঙ্গে সঙ্গে মিতাকর রাখিয়াছেন,—এই টুকু এ ছন্দের নুতনত্ব। ফলে অবশ্য যতির বন্ধনটি এ ছন্দে তত স্থলপষ্ট নহে। সুতরাং এ ছন্দে ঐক্য অপেক্ষা বৈচিত্র্যের প্রভাবই অধিক। বাহ্যিক উক্ত, যখন এখানে যতির অবস্থানের দিক দিয়া একটা নিয়মের বন্ধন আছে তখন ইহাকে free verse বলা ঠিক সম্ভব হইবে না। ইহাকে free verse বলিলে 'রাঙা ও রাণী'র blank verseকেও free verse বলা উচিত। সেখানেও ছেদের অবস্থানের দিক দিয়া কোন ঐক্যসূত্র পাওয়া যায় না, মাত্র একটা নির্দিষ্ট মাত্রার (১৪ মাত্রার) পরে একটা যতি দেখিতে পাওয়া যায়। নিম্নে নমুনা দিতেছি—

“আমি এ রাজ্যের রাণী •—তুমি মন্ত্রী বৃষি ?” • •

“প্রণাম, ভবনি ! • • হাস আমি, • • কেন মাতা, •

অন্তঃপুর ছেড়ে আস • বস্তুগৃহে কেন ? • •”

“জন্মের ক্রন্দন শুনে • পাতি যে তিসিতে

অন্তঃপুরে ! • • এসেছি করিতে প্রতীকার। • •”

এখানেও ছেদ বা উপচ্ছেদের অবস্থানের কোন নিয়ম নাই। চরণের শেষে কেবল একটা যতি আছে,—সঙ্গে সঙ্গে কখন উপচ্ছেদ, কখন পূর্ণচ্ছেদ দেখিতে পাওয়া যায়, কখন আবার কোন বন্ধনের ছেদ ই দেখা যায় না। অধিকন্তু এখানে মিতাকর ঘোটেই নাই। তথাপি পংক্তির শেষে যতি থাকার জন্য ইহাকে সাধারণ blank verse বলিয়া অভিহিত করা হয়, free verse বলা হয় না। সে হিসাবে ‘বলাকা’ হইতে উদ্ধৃত পংক্তি তরটিকে blank verse বা অমিতাকর বলিয়া অভিহিত করা বাইতে পারে, free verse আখ্যা দিবার আবশ্যকতা নাই।

‘বলাকা’র ছন্দ সম্পূর্ণরূপে অধিগত করিতে কহিলে আর একটা কথা স্মরণ রাখা আবশ্যক। বাংলা পণ্ডে মাঝে মাঝে চন্দের অতিরিক্ত হুই একটি শব্দ ব্যবহারের রীতি আছে। পূর্বের মজরুল ইসলামের ‘বিদ্রোহী’ কবিতা হইতে উদ্ধৃত করেকটি পংক্তিতে এইরূপ ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ আছে। নদীর মধ্যে মধ্যে শিলাখণ্ড থাকিলে বেমন স্রোতের প্রবাহ উচ্ছল ও আবর্তনয় হইয়া উঠে,



ছন্দঃপ্রবাহের মধ্যে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ মাঝে মাঝে থাকিলে তদ্রূপ একটা উচ্ছল ভাব ও বৈচিত্র্য আসে। এই ক্ষুদ্রই বাংলা কীর্তনে 'আখর' বোঙ্গ দেওয়ার পদ্ধতি আছে। বলা বাহুল্য এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ-যোগ্যতা খুব নিরসিতভাবে করা উচিত নহে, তাহা হইলে উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হইবে। পক্ষ আরম্ভ চটবার পূর্বে (কখন কখন, পবে) এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ যোগ্যতা করা হয়। ছন্দের বিশ্লেষণ করার সময়ে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে হইবে।

'বলাকা'র ছন্দে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ প্রায়ই সন্নিবেশ করা হইয়াছে। ছন্দোবন্ধের অন্তর্ভুক্ত পদের সহিত অতিরিক্ত শব্দসমষ্টির অন্ত্যাস্ত্রগ্রাস রাখিয়া তাহাদের পরস্পর সম্পর্ক ঘনিষ্ঠ করা হইয়াছে; অর্থের দিক দিয়াও ছন্দোবন্ধের অন্তর্ভুক্ত পদের সহিত একাদেশ অতিরিক্ত পদের সংক ঘনিষ্ঠ। সুতরাং আপাতদৃষ্টিতে তাহাদের চেনা একটু শক্ত হইতে পারে। কিন্তু যথোচিত আবৃত্তিতে তাহাদের প্রকৃতি স্পষ্ট ধরা যায়। এই অতিরিক্ত পদগুলিকে চিনিয়া ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে পারিলে 'বলাকা'র অনেক কবিতার ছন্দে গঠন সরল বলিয়া প্রতীত হইবে। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি। সুদৃষ্ট প্রাচীর পংক্তির অনুসরণ না করিয়া ছন্দের খাঁটি চরণ ধরিয়া পংক্তিগুলি নূতন করিয়া সাজাইতেছি।

১১ সংখ্যক কবিতাটি হইতে নিম্নের অংশটি লইয়া ছন্দোলিপি করিতেছি :—

ধীরবে প্রত্যাহ-আলো পড়ে	= ১০	}
তাদের কলুবরুণ মগনের পরে .	= ৮ + ৮ = ১৬	
শুভ্র দব যমিকার বসে	= ১০	
লক্ষ করে লালসার উদ্দীপ্ত নিবাস :	= ৮ + ৮ = ১৬	}
সজ্জাতাপসীর হাতে আলো	= ১০	
সপুষ্টির পূজা-বীণ-আলো	= ১০	
তাদের মত্ততা পানে সাহসরাত্রি চার—	= ৮ + ৮ = ১৬	}
(হে সুলসর,) তব গার ৮ খুলা বিহে ব্যাধা চলে যায় ।	= ৮ + ৮ = ১৬	
(হে সুলসর,) চোমার বিচার কর পুষ্পবনে, পুষ্প সমীরণে,	= ৮ + ১০ = ১৮	
তুণপুটে পতঙ্গগুণে,	= ১০	}
বসন্তের বিহঙ্গ-কুজনে,	= ১০	
স্তব্ধ-চুম্বিত ভীরে মন্দরিত-পদব-বীজনে :	= ৮ + ১০ = ১৮	

অতিরিক্ত পদগুলিকে বাদ দিলে এখানে সাধারণ মিতাক্ষর স্তবকের লক্ষণ



দৃষ্ট হইতেছে। ৮, ৬ ও ১০ মাত্রার একটি কি ছইটি পদ লইয়া এক একটি চরণ, এবং প্রত্যেক চার চরণে এক একটি স্তবক গঠিত হইয়াছে। সৰ্ব্বদাই যে চার চরণের স্তবক পাওয়া যাইবে তাহা নয়, কখন কখন ছই, তিন, পাঁচ ইত্যাদি সংখ্যার চরণ লইয়া স্তবক গড়িয়া উঠিতেছে দেখা যাইবে।

এ কথা জানিতে তুমি, ভারত-ঈশ্বর নামাহান	= ৮ + ১০ = ১৮	}
কালপ্রোতে ভেসে যায় ছৌধন ঘে,বন ধনধান।	= ৮ + ১০ = ১৮	
গুণু তব অক্ষরবেশনা	= ৮ + ১০ = ১০	
চিরস্থল হয়ে থাক। সম্রাটের ছিল এ সাধনা।	= ৮ + ১০ = ১৮	
রাজপতি যত্ন সুকতিন	= ৮ + ১০ = ১৮	}
সজ্জারসুযোগ সম। চক্রাঙ্কলে হয় হোক লীব,	= ৮ + ১০ = ১৮	
কেবল একটি বীণবাস	= ৮ + ১০ = ১০	
নিঃ উজ্জ্বলিত হয়ে। সঙ্কল্প করক আকাশ	= ৮ + ১০ = ১৮	
এই তব মনে ছিল আশ।	= ৮ + ১০ = ১০	}
হীরামুক্তাধিপিকোর বটা	= ৮ + ১০ = ১০	
যেন পুষ্প খিগড়ের। ইলজাল ইলখসুজটা	= ৮ + ১০ = ১৮	
যার যদি লুপ্ত হয়ে থাক	= ৮ + ১০ = ১০	
(গুণু থাক) একবিপ্লু বরনের জল	= ৮ + ১০ = ১০	}
কালের কপোল তলে। শুভ সমুদ্র	= ৮ + ৮ = ১৬	
এ ভাঙ্গমহল।	= ৮ + ৮ = ১৬	

এই সব স্থলেও দেখা যাইতেছে যে চরণের মধ্যে পদসমাবেশ এবং চরণের সমাবেশে স্তবক গঠনের বেশ একটা আদর্শ ছুটিয়া উঠিতেছে। পূর্ণ চরণ মাঝেই বিশর্কিক, তাহাদের সঙ্গে সঙ্গে অপূর্ণ চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবকের মধ্যে বৈচিত্র্য আনা হইয়াছে। পূর্ণ পদ্বিক ও অপূর্ণ পদ্বিক চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবকের মধ্যে বৈচিত্র্য আনয়ন করা রসোজ্জনাধের একটি সুপরিচিত কৌশল। 'সজ্জাসমীত' হইতে 'পূর্ববী' পর্যন্ত ঐরাব সব কাব্যেই তিনি ইহার ব্যবহার করিয়াছেন। উপরের উদাহরণে ছন্দের যে আদর্শ, তাহা 'পূর্ববী'র 'অঙ্ককার' প্রভৃতি কবিতাতেও পাওয়া যায়; কেবল যাত্র কখন কখন অতিরিক্ত পদ যোজনা এবং মিত্রাক্ষরের ব্যবহারের দিক দিগা এখানে একটু বিশেষত্ব আছে। কিন্তু নিম্নলিখিত পংক্তিপর্যায়কে কি কেহ free verse বলিবেন?

উদয়াত্ত হই তটে। অবিচ্ছিন্ন আসন তোয়ার,

নিগূঢ় হৃদয় অতকার।



প্রকৃত-আলোকছটা । শুভ তব আজি পঞ্চমনি
 চিত্রের কক্ষরে ঘোর । বেজেছিলো * একদা থেবনি
 নুতন চেয়েছি আঁধি তুলি* ;
 সে তব স্নেহেত মত্ত । ধমিচ্ছিলে যে মৌনী মহান,
 কর্ণের তরঙ্গে যোক্ত , | * * * ময়-উৎস হ'তে ঘোর গান
 উঠেছে বাবুলি* ।

(পূর্ববী—অক্ষর)

এখানে ছন্দের যে প্রকৃতি, 'বলাকা'র 'শাজাহান' চাইতে উচ্চত পংক্তিগুলিতেও মূলতঃ তাহাই ।

Free verse কাহাকে বলে ? যেখানে verse বা পদ্ব নিয়মের নিগড় হইতে মুক্ত হইয়া সম্পূর্ণরূপে স্বৈচ্ছাবিহারী ও কেবলমাত্র ভাব-প্রবণের অনুসারী, সেখানে free verse আছে বলা বাইতে পারে । কিন্তু তাহাকে কি আদৌ verse বা পদ্ব বলা যায় ? হ'একটি বিষয়ে অন্ততঃ সমস্ত পদ্বকেই নিয়মের অধীন হইতে হইবে । পদ্বের উপকরণ পদ্ব ; সুতরাং বিশিষ্ট ধ্বনিলক্ষণযুক্ত, যথোচিত রীতি অনুসারে পদ্বের সমাবেশে গঠিত পদ্ব সমস্ত পদ্বকেই থাকিবে । গণ্ডে লেখন থাকার প্রয়োজন নাই । অধিকতর পদ্ব পদ্ব-বোজনার দিক্ দিয়া কোন না কোন আদর্শের অনুসরণ করা হয়, এবং তৎসত্ত্বে পদ্বের সম্প্রদায় মধ্যে এক প্রকার ঐক্যের বন্ধন লক্ষিত হয় । পদ্বের মাত্রার দিক্ দিয়া, অথবা চরণের মাত্রা কিবা গঠনের সূত্রের দিক্ দিয়া, অথবা পদ্বের গঠনের সূত্র দিয়া এই ঐক্যবন্ধন লক্ষিত হয় । সুপ্রচলিত অনেক ছন্দেই এই তিন দিক্ দিয়াই ঐক্য থাকে । কিন্তু সব দিক্ দিয়া ঐক্য থাকার আবশ্যিকতা নাই, এক দিকে ঐক্য থাকিলেই পদ্বের পদ্ব যথেষ্ট । পদ্বের ব্যঞ্জনাগতি বৃদ্ধি করিতে হইলে ঐক্যের সহিত বৈচিত্র্যের যোগ হওয়া দরকার । এজন্য অনেক সময়ই কবিরা উপর্যুক্ত কয়েকটি দিকের এক বা ততোধিক দিক্ দিয়া ঐক্য বন্ধন রাখেন এবং বাকি দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করেন । এতদ্বির অঙ্ক-যতি ও পূর্ণবতির সহিত উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদের সংযোগ বা বিরোধ অনুসারে-ও নানারূপে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা বাইতে পারে । পূর্বে কবিরা ঐক্যের দিকেই নজর দিতেন, সুতরাং ছন্দের দ্বারা বিচিত্র ভাববিশ্বাসের ব্যঞ্জনা করা সম্ভব হইত না । মধুসূদন ছন্দের মধ্যে বৈচিত্র্য আনিবার জন্য যতি ও ছন্দের বিরোধ ঘটাইয়া অমিতাকর সৃষ্টি করিলেন, কিন্তু ছন্দের কাঠামোর কোন পরিবর্তন করিলেন না, পদ্বের ও চরণের মাত্রার দিক্ দিয়া সূনিদিষ্ট নিয়মের



অমুসরণ করিতে লাগিলেন। কিন্তু পরবর্তী কবিতা যথুসদনের গ্রাম ছন্দ ও যতির বিরোধ ঘটাইতে ততটা সাহসী হইলেন না। সাধারণ রীতি অনুসারে যতি ও ছন্দের মৈত্রী বজায় রাখিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। রবীন্দ্রনাথের এই চেষ্টা তাঁহার কাব্যজীবনের প্রথম হইতেই দেখা যায়। ছন্দ ও যতির একান্ত বিরোধ তাঁহার কাছে বাংলা ভাষার স্বাভাবিক রীতির বিরোধী বলিয়া মনে হইল। সুতরাং তিনি ছন্দে অল্প উপায়ে অর্থাৎ ছন্দোবদ্ধের ঐক্যসূত্রের নিগড় প্রথ কঠিনা বৈচিত্র্য আনিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। তাঁহার কাব্য আলোচনা করিলে দেখা যাইবে কিরূপে নানাসময়ে নানাকালে তিনি ছন্দের মধ্যে কোন কোন দিক্ দিয়া ঐক্য রাখিয়া অপরাপর দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করিয়াছেন। অমিতাকর ছন্দেও তিনি কবিতা রচনা করিয়া গিয়াছেন, কিন্তু বৈচিত্র্যের অল্প দেখানে ছন্দ ও যতির বিরোধের উপর নির্ভর না করিয়া পূর্বের মাত্রার দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য ঘটাইয়াছেন।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ বৈচিত্র্যপন্থী হইলেও বিগ্ৰহপন্থী নছেন। এ কথা তাঁহার ধর্মনীতি, সমাজনীতি, রাষ্ট্রনীতি সম্বন্ধে যেমন খাটে, তাঁহার ছন্দ সম্বন্ধেও তেমন খাটে। সম্পূর্ণরূপে free verse অর্থাৎ পদ্য, চরণ বা গুণকের মাত্রা বা গঠন-রীতির দিক্ দিয়া কোন আদর্শের প্রভাব হইতে একান্তভাবে মুক্ত ছন্দ তিনি খুব কমই রচনা করিয়াছেন। 'বলাকা' হইতে যে কয় রকমের নমুনা দেওয়া গিয়াছে তাহাদের প্রত্যেকটিতেই কোন না কোন আদর্শের প্রভাব লক্ষিত হয়। তবে এইমাত্র বলা যাইতে পারে যে 'পাজাহান' প্রকৃতি কবিতার আদর্শ স্থির নহে, পরিবর্তনশীল। কয়েকটি পংক্তির মধ্যে কোন এক রকমের আদর্শ ছুটিয়া উঠিতেছে, পরবর্তী পংক্তিপর্বায়ে আবার অল্প এক রকম আদর্শ ছুটিতেছে। কিন্তু এ ছদ্ম ঐ জাতীয় কবিতার কোন আদর্শের স্থান নাই। এ কথা বলা চলে কি ?

'বলাকা'র নিম্নলিখিত চরণপরাঙ্গরায় যে ধরণের ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে, সেখানে রবীন্দ্রনাথ free verse-এর কাছাকাছি আসিয়াছেন —

মাত্রাসংখ্যা পর্বসংখ্যা

যদি তুমি স্মৃতির তরে । কান্ডিকরে* পাড়াও ধর্মিক',
তখন চরকি' । উল্লিখা উঠিলে বিব । পুত্র পুত্র বস্ত্র পর্বতে ,
পল্লু মুক । কবচ বধির অঁকা । বুল তলু তরঙ্গরী বাধা
স্বাধারে ঠেকায় দিহে । পাড়াইবে পথে ;

— ১০ + ১০ — ২
— ০ + ৮ + ১০ — ৮
— ৪ + ৮ + ১০ — ৮
— ৮ + ৮ — ২



	মাত্রাসংখ্যা	পর্বসংখ্যা
অনুত্তম পরমাণু আপনার জ্বারে সকলের অচল বিকারে	= ৮ + ৬ + ১০	— ৩
বিস্ত হবে আকাশের বর্ষদুলে কলুষের বেদনার শূলে	= ৮ + ৮ + ১০	— ৩
ওগো নটী, চকল অঙ্গুরী অলঙ্কার হুমকী,	= ১১ + ৬	— ২
তব নৃত্য-সম্মাফিসী নিত্য বরি' বরি'	= ৮ + ৬	— ২
তুলিতেছে শুচি করি' মৃত্যুদ্বারের বিধের জীবন ।	= ৮ + ১০	— ২
নিঃশেষ নিপুণ বীণে বিকাশিত নিপুণ গগন ।	= ৮ + ১০	— ২

তজ্জাচ এখানেও চরণে পর্বসংখ্যা বিবেচনা করিলে একপ্রকার আদর্শ অনুযায়ী মুক্তবন্ধ গঠনের আভাস রহিয়াছে। হুতরাং ইহাকেও free verse বলা ঠিক উচিত নয়। Christabel প্রভৃতি কবিতাতে foot বা line-এর দৈর্ঘ্যের দিক দিয়া নিয়মের নিগড় নাই, কিন্তু তাহাকে free verse বলা হয় না, কারণ সেখানেও আদর্শের বন্ধন আছে। তবে free verse কথাটি তত সূত্র অর্থে না ধরিলে এ রকম ছন্দকে free verse বলা চলিতে পারে, কারণ পর্বের মাত্রা বা চরণের মাত্রার দিক দিয়া এখানে কোন আদর্শের অনুসরণ করা হয় নাই। •

তবে রবীন্দ্রনাথ তাঁহার কাব্যজীবনের শেষপ্রান্তে পৌঁছিয়া বর্ধার্ষ free verse বা মুক্ত ছন্দের কবিতা লিখিয়াছেন, বলা বাইতে পারে। উদাহরণ স্বরূপ আমরা তাঁহার শেষ রচনা—‘তোমার সৃষ্টির পথ’ কবিতাটি উল্লেখ করিতে পারি।

	মাত্রাসংখ্যা	
তোমার সৃষ্টির পথ রেখেছ আকর্ষণ করি	= ৮ + ৮	
বিচিত্র ছলনা জালে,	}	= ৮ + ৬
হে ছলনাময়ী		
মিথ্যা বিশ্বাসের কাঁদ পেতেছ নিপুণ হাতে	}	= ৮ + ৮ + ৬
সরল জীবনে		
এই প্রবকনা দিয়ে — সহস্রের করেছ চিহ্নিত ,		= ৮ + ১০
তার ভরে রাখনি গোপন মাত্রি		= ৬ + ৮
তোমার জ্যোতিষ্ক জ্বারে	}	= ৮ + ৬
যে পথ দেখায়		
সে যে তার অন্তরের পথ,		= ৬ + ৬
সে যে চিরবন্ধ,		= ৮ + ৬



		মাত্রাসংখ্যা
সহস্র বিবালে সে যে । করে ভারে চিরসমুজ্জল,	}	= ৮ + ১ =
বাহিরে কুটিল হোক । অন্তরে সে কবু,		= ৮ + ৬
এই নিরে । তাহার দৌরব,		= ৮ + ৬
লোকের ভারে । বলে বিড়ম্বিত,		= ৮ + ৬
সজ্জয়ে সে পায়		= ৮ + ৬
আপন আলোক দ্বীপ । অন্তরে অন্তরে,		= ৮ + ৬
কিছুতে পারে না । তারে প্রবলিতে,		= ৬ + ৬
শেষ পুরস্কার নিরে । বাব সে যে ।	}	= ৮ + ৮ + ৬
আপন ভাগ্যারে ।		
অনাচারে যে পেরেছে । চলনা সহিতে		= ৮ + ৬
সে পায় কোন্সার হাতে		= ৮ + ৬
নাশির অন্ধ অধিকার ।		= ৮ + ১০

গিটিল ঘোষের নাটকে যে ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে তাহাকেও free verse নাম দেওয়া যাইতে পারে । *

এই সব ক্ষেত্রে মিত্রাকরের প্রত্যাব নাই, এক একটি চরণ বেন অপর চরণগুলি হইতে বিযুক্ত হইয়া আছে । পর্কের মাত্রাসংখ্যা স্থির নাই ; চার, ছয়, আট, দশ মাত্রার পর্কের ব্যবহার দেখা যায় ; তাহা গম্ভীর হইলে আট ও দশ মাত্রার, এবং লঘু হইলে ছয় ও চার মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হয় । অবশ্য প্রত্যেক চরণে সাধারণতঃ যার দুইটি করিয়া পর্ক আছে, কিন্তু কেবল সে ক্ষুদ্র একটা আদর্শের বন্ধন আছে বলা যায় না ; কারণ পর পর চরণ সহযোগে কোনরূপ স্তবক গঠনের আভাস নাই ।

এই বক্য ছন্দ, যাহাকে prose-verse বলা হয় তাহা হইতে বিভিন্ন । Free verseএ পদ্যছন্দের উপকরণ আছে, কিন্তু উপকরণের সমাবেশের দিক্ দিয়া পদ্যের আদর্শের বন্ধন নাই । Prose verseএ পদ্যছন্দের উপকরণ অর্থাৎ পর্ক নাই । এক একটি phrase বা অর্থসূচক শব্দসমষ্টি prose-verseএর উপাদান । সুতরাং prose-verseএ যতি ও ছন্দের বিরোধের কথা উঠিতে পারে না । Prose-verseএর এক একটি উপকরণের পরিচয় মাত্রা বা অক্ষ কোনরূপ ধ্বনিগত লক্ষণের দিক্ দিয়া নহে । Prose verseএ পদ্যছন্দের উপকরণ নাই,



কিছু পঞ্চদশের আদর্শ আছে। উদাহরণস্বরূপ Walt Whitman হইতে কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত করা হইতে পারে—

All the past | we leave behind,
We debouch upon a newer mightier world, varied world,
Fresh and strong | the world we seize, world of labour | and the march,
Pioneers! | O Pioneers!
We detachments | steady throwing, |
Down the edges, | through the passes, | up the mountains | steep
Conquering, holding, daring, venturing | as we go |
the unknown ways,
Pioneers! | O Pioneers!

এখানে প্রথম চারিটি পংক্তি লইয়া একটি এবং শেষ চারিটি পংক্তি লইয়া আর একটি পঞ্চদশের আদর্শদ্বারা স্তবক গড়িয়া উঠিতেছে। প্রথম পংক্তিতে দুইটি, দ্বিতীয় ও তৃতীয়ে চারিটি করিয়া এবং চতুর্থে দুইটি phrase ব্যবহৃত হইয়াছে। এক একটি phraseএ কম বেশী চার syllable থাকিলেও, কোন ধ্বনিগত ধর্ম বিবেচনা করিয়া এক একটি বিভাগ করা হয় নাই। এইরূপ prose-verse রবীন্দ্রনাথ 'লিপিকা'র ব্যবহার করিয়াছেন। উদাহরণস্বরূপ কয়েক ছত্রের ছন্দোলিপি দিতেছি—

এখানে নামলো সন্ধ্যা।
পূর্য্যধেব, | কোন বেশে | কোন সমুদ্র পারে | তোমার প্রত্যাহার হলো?
অফকারে (এখানে) | কেঁপে উঠছে | হৃদয়গঙ্গা
বাসুর ঘরের | ঘরের কাছে | অবগুষ্ঠিতা | নব বয়স বতো,
কোনখানে (ফুটলো) | জোর বেলাকার | কনক-চাঁপা?
জানলো কে?
বিবিরে বিলো | সন্ধ্যার আলোয় বীণ
কৈলো বিলো | রাতে পাখা | সৌভাগ্য ফুলের মালা।

'লিপিকা'র prose verse বা গদ্য কবিতার ছাঁচ অনেকটা অস্পষ্ট। রবীন্দ্রনাথ পন্ডের অস্পষ্ট আদর্শে গদ্যপদ্য অর্থাৎ phrase সমাবেশ করিয়া গদ্যকবিতা রচনা করিয়াছেন পরে 'শূন্য' 'শেষ সপ্তক' প্রভৃতি গ্রন্থে। উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি পংক্তি 'শেষ সপ্তক' হইতে পর পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত হইল।



১	২	১	২
জালো বেসে	মন বললে		
১	২	১	২
"(আখ্যায়) সব রাজ হ	বিলেম হোমাকে ।"		
১	২	১	২
অবুজ ইচ্ছাটো	করলে অভূক্ত		
১	২	১	২
দিতে	পারবে কেন ?		
১	২	১	২
সবটার নাগাল পাও	কেমন করে ?		
১	২	১	২
ওবে	একটা মহাফেল		
১	২	১	২
সাত সমুদ্রে	বিজির		
১	২	১	২
(ওখানে) বত পূর নিয়ে	একা বিধান করছে		
১	২	১	২
নিকাক	অনতিক্রমণীয়		

এখানে প্রত্যেক চরণেই দুইটি কবিতা গল্পপর্ব আছে, এবং কয়েকটি চরণ লইয়া বেন একটি শুবক গতিয়া উঠিতেছে। গল্পের এক একটি পর্বের বে লক্ষণের কথা 'গল্পের ছন্দ' শীর্ষক অধ্যায়ে বলা হইয়াছে, তাহা এই উদ্ধৃতির এক একটি শাখাংশে আছে। অজ্ঞাত নানাবিধ আদর্শেও গল্পকবিতা গঠিত হইতে পারে।

১	২	১	২	১	২	১	২	১	২
এক দিম	দিম ফুলের গন্ধ	অককার বরে	অমিকচনীরের আশ্রয়	নিরে এসেচে					
১	২	১	২	১	২	১	২	১	২
মহিষী	বিজানা ছেড়ে	বা হাবনের কাছে এসে	গাড়ালো						
১	২	১	২	১	২	১	২	১	২
মহিষীর	সমস্ত বেহ	কল্পিত							
১	২	১	২	১	২	১	২	১	২
কিলী-কুড়ু	রাত								
১	২	১	২	১	২	১	২	১	২
কুক-পকের চান	দিগন্তে								

(পাপমোচন—পুনঃ)

এখানে পর্বসংখ্যা ক্রমে কবিতা আসিয়াছে—পর্বসংখ্যা বর্ষাক্রমে ৫, ৪, ৩, ২, ১। এখানেও একটা বিশিষ্ট পরিণাতি আছে।

এতদ্বিন্ন শুবকের আভাসবর্জিত মুক্তবদ্ধ ছন্দে গল্পকবিতাও রবীন্দ্রনাথ রচনা করিয়াছেন। এই ধরণের গল্পকবিতার চরণের দৈর্ঘ্য, পর্বসংখ্যা, পর্বের শুবক ইত্যাদি যাত্র ভাব-শব্দের উত্থান-পতন অনুসারে নিয়ন্ত্রিত হয়, কোন



একটা বিশেষ প্রকার সৌন্দর্যের প্রতীকস্থানীয় পরিণামটির প্রভাব নাই। 'শেষলেখা'র 'তোমার সৃষ্টির পথ' প্রভৃতি কবিতার ছন্দের সহিত এই ধরনের গল্পকবিতার ছন্দ তুলনীয়। 'শেষ সপ্তকে'র 'পঁচিলে বৈশাখ' প্রভৃতি এই মুক্তবন্ধ গল্পকবিতার উদাহরণ। লক্ষ্য করিতে চাইবে যে 'পঁচিলে বৈশাখ' ছন্দের উপকরণগুলি গল্পপর্ক, কিন্তু 'তোমার সৃষ্টির পথ' প্রভৃতিতে উপকরণগুলি পণ্ডের পর্ক। উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত হইল।

১ ২ ১ ২ ১ ২ ১ ২
তখন | কানে কানে | বৃহৎ গলায় | তাধের কথা ভনেছি,

১ ২ ১ ২
কিছু বুকেছি | কিছু বুঝি নি।

১ ২ ১ ২
যেপেছি | কালো চোখের | পদ্ম রেবার

১ ২
জলের আভাস :

১ ২ ১ ২ ১ ২
যেপেছি | কম্পিত অধরে | নিম্নলিখিত বস্তুর

১
বেদনা :

১ ২
গুনেছি | কণিত ককণে

১ ২ ১ ২
চকল আগ্রহের | চকিত কংকার।

এরূপ রচনা মুক্তবন্ধ গল্পকবিতা হইলেও ইহা ঠিক গল্প নহে। প্রায় প্রত্যেকটি পর্কে পত্রপর্কের বিশিষ্ট স্পন্দন ও গঠনশক্তির আভাস আছে; চরণে পর্কসংখ্যা ও পর্কের পারস্পর্য্যের মধ্যেও পত্রছন্দের রীতির প্রভাব আছে।

কিন্তু গল্প কবিতার ছন্দ হইতে বিভিন্ন অত্র এক প্রকারের ছন্দ গণ্ডে ব্যবহৃত হয়। Prose-verseএ গল্প পণ্ডের আদর্শের অধীনতা স্বীকার করে। কিন্তু এমন অনেক গল্প আছে বাহাতে পণ্ডের উপকরণ বা পণ্ডের আদর্শ কিছুই নাই, অথচ নূতন এক প্রকারের ছন্দঃ-স্পন্দন অসুহৃত হয়, নূতন এক প্রকৃতির রস যথেষ্ট সঞ্চারিত হয়। ইংরাজীতে Gibbon, De Quincey, Ruskin, Carlyle যেনে সঞ্চারিত হয়। বাংলাতেও বঙ্কিমচন্দ্র, প্রভৃতির রচনায় এই বর্ধার্থ গল্পছন্দের উৎকর্ষ দৃষ্ট হয়। বাংলাতেও বঙ্কিমচন্দ্র, কালীপ্রসন্ন, রবীন্দ্রনাথ, অবনীন্দ্রনাথ ইত্যাদি অনেক লেখকের রচনায়



গত্বছন্দ দেখা যায়। নমুনা হিসাবে প্রবীক্ষনাধ হইতে কয়েকটি ছত্র উদ্ধৃত করিতেছি—

“নৃত্য করো, হে উষাদ, নৃত্য করো! সেই নৃত্যের স্বর্ণবেগে আকাশের লক্ষকোটি-বোজন-
ক্যাপী উজ্জলিত নৌহারিকা যখন জামামাণ হইতে থাকিবে—তখন আমার বন্ধের মধ্যে গুয়ের
আবেগে যেন এই রক্তসঙ্গীতের তাল কাটিয়া না যায়। হে নৃত্যজর, আমাদের সমস্ত ভালো এবং
সমস্ত মনের মধ্যে জোয়ারই ময় হউক।”

গত্বছন্দের প্রকৃতি সম্পর্কে যেটামুটি কয়েকটি কথা ও ইঙ্গিত ‘গণ্ডের ছন্দ’
নির্ধক প্রবন্ধে দেওয়া হইয়াছে। কৌতুহলী পাঠক সংপ্রণীত The Rhythm
of Bengali Prose and Prose-Vers (Cal Univ. Journ. of Letters,
XXXII) পাঠ করিতে পারেন। বাহা হউক, ঐক্যপ্রধান গত্বছন্দের ও
বিশিষ্ট গত্বছন্দের মধ্যে নানা পার্থক্যের দৃশ্য আছে তাহা লক্ষ্য করা দরকার।
তাহারা সাধারণ ঐক্যপ্রধান গত্বছন্দের অন্তর্ভুক্ত নহে বলিয়াই তাহাদের শুধু
‘স্বত্বক’ বলিয়া কান্ড হইলে চলিবে না।



বাংলায় ইংরাজী ছন্দ

কাহারও কাহারও মতে বাংলায় ইংরাজী ছন্দ বেশ চালান বাইতে পারে, এমন কি কোন কোন কবি নাকি ইংরাজী ছন্দে কোন কোন কবিতা রচনাও করিয়াছেন। ইংরাজী ছন্দের মূলভুক্তগুলি একটু অমুখাবন পূরক আলোচনা করিলেই দেখা যাইবে যে এ বস্তু আদৌ বিচারসহ নহে।

প্রত্যেক ভাষার ছন্দের শক্তি অক্ষরের কোন একটি লক্ষণকে আশ্রয় করিয়া গড়িয়া ওঠে। অক্ষরের দৈর্ঘ্য বা মাত্রা-ই যে বাংলা ছন্দের ভিত্তি-স্থানীয় সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। এই ক্ষুদ্র বাংলা ছন্দ কে quantitative বা মাত্রাগত বলা হয়। বাংলা ছন্দের উপকরণ এক একটি পর্ল, এবং পর্লের পরিচয় ইহার মাত্রা-সমষ্টিতে। বাংলা ছন্দের বিচার বা বিশ্লেষণের সময়ে আমরা দেখি এক একটি অক্ষরের কয় মাত্রা—তাহা দুই বা তীর্ষ, এক মাত্রার বা চুই মাত্রার; এবং তাহাদের সমাবেশে যে পর্লজ ও পর্লগুলি গঠিত হইয়াছে তাহাদের মোট মাত্রাসংখ্যা কত। সমান সমান বা নিয়মিত মাত্রার পর্ল লইয়াই বাংলা পদের এক একটি চরণ গঠিত হয়।

ইংরাজী ছন্দের মূল ভূমিই বিভিন্ন। ইংরাজী ছন্দ qualitative বা অক্ষরের গুণগত। Accent অর্থাৎ উচ্চারণের সময়ে অক্ষরের অপেক্ষিক গাঙ্গীর্থ্যের উপরই ইহার ভিত্তি। ইংরাজী ছন্দের উপকরণ এক একটি foot বা গণ, এবং foot-এর পরিচয় accented ও unaccented অক্ষরের সমাবেশ-রীতিতে। কোন একটি বিশেষ ছাঁচ অনুসারে ইংরাজী ছন্দের এক একটি foot গঠিত হয় এবং তদনুসারে প্রতি foot-এ accented ও unaccented অক্ষর সাজান হয়। সেই ছাঁচেই ইংরাজী foot-এর পরিচয়। ইংরাজী ছন্দের বিশ্লেষণের সময় আমরা দেখি কোন্ কোন অক্ষরে accent পড়িয়াছে এবং কোন্ কোন অক্ষরে পড়ে নাই, এবং কি রীতিতে তাহাদের পর পর সাজান হইয়াছে। সুতরাং ইংরাজী ছন্দ যে বাংলায় অচল তাহা সহজেই প্রতীত হয়।

তজ্জাচ কোন কোন লেখক এইরূপ বস্তু প্রকাশ করিয়াছেন যে বাংলা বাঙ্গালাত-প্রধান ছন্দোবদ্ধ ইংরাজী ছন্দের প্রতিনিধি-স্থানীয়, এবং সেই ছন্দোবদ্ধ ইংরাজী ছন্দের বোধেই অমুখাবন করা বাইতে পারে। তাহাদের



ধারণা যে বাংলা ছন্দের বাসাব্যাত এবং ইংরাজী ছন্দের accent একই ভিন্নিষ, সুতরাং ছন্দে যথেষ্ট সংখ্যক বাসাব্যাত দিয়া বাংলায় ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করার কোন বাধা নাই।

কিন্তু বাস্তবিক ইংরাজীৰ accent ও বাংলার বাসাব্যাত এক নহে। ইংরাজী accent-এর স্বরগান্ধীর্ঘ্য শব্দের স্বাভাবিক উচ্চারণের অনুসরণ করে, কিন্তু বাংলা ছন্দে বাসাব্যাতের স্বরগান্ধীর্ঘ্য স্বাভাবিক উচ্চারণের অতিরিক্ত একটা যৌক। রবীন্দ্রনাথের

“চিন্তা বিতেন | জলজলি | থাকতো নাকো | বরা”

এই চরণটিতে “তেন্” এই অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য সাধারণ উচ্চারণের অনুসারী নহে। “চিন্” অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য অবশ্য পরের অক্ষরটির অপেক্ষা স্বভাবতঃই বেশী, কিন্তু এই চরণটিতে ইহার স্বরগান্ধীর্ঘ্য বাসাব্যাতের জন্ত অনেক বাড়িয়া গিয়াছে। “লাজ্” অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য স্বভাবতঃ পূর্বতন “জ” অক্ষরটির চেয়ে বেশী কি না বুঝ সন্দেহ, কিন্তু এখানে যে বাসাব্যাতের জন্ত তাহা অনেক খণ বাড়িয়াছে সে বিষয়ে সন্দেহ নাই। বাসাব্যাতের জন্ত কখন কখন অক্ষরের স্বাভাবিক উচ্চারণের পর্যায় বাহিরেও হয়, যেখানে স্বভাবতঃ স্বরগান্ধীর্ঘ্য একেবারেই থাকিতে পারে না সেখানেও তাত্র গান্ধীর্ঘ্য লক্ষিত হয়। যেমন রবীন্দ্রনাথের

রজ্, বে কুটে | ওঠে কতো
প্রাণের বাক্ | লতার মতো

এই চরণ দুইটির মধ্যে “ঠে” অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য “ও” অক্ষরটির চেয়ে স্বভাবতঃ কম, কিন্তু বাসাব্যাতের জন্ত তাহা বহুগুণ বাড়িয়া গিয়াছে।

বাংলা ছন্দের বাসাব্যাতের জন্ত বাগ্‌বাহুর সঙ্কোচন ও ক্ষতলয়ে উচ্চারণ হয়। সুতরাং বাসাব্যাতযুক্ত অক্ষর মাত্রই দুই (২-স্ব স্বতন্ত্র চুইবা)। ইংরাজী accent-এর দৃক্য কিন্তু অক্ষরের দৈর্ঘ্যের হ্রাস হয় না; স্বরঃ দীর্ঘ অক্ষরের উপরই accent প্রায়শঃ পড়ে, এবং ইহার প্রভাবে দুই অক্ষর ও দীর্ঘ অক্ষরের তুল্য হয়।

বাসাব্যাত-প্রধান ছন্দোবন্ধে প্রতি পর্কে ৪ মাত্রা এবং সাধারণতঃ ৪টি করিয়া অক্ষর থাকে। কিন্তু ইংরাজী foot-এর এক একটিতে সাধারণতঃ ২টি বা ৩টি অক্ষর থাকে, তিনের অধিক সংখ্যক অক্ষর লইয়া ইংরাজী ছন্দের foot হয় না।



বাংলার পূর্বে খাসাঘাত পড়িলে দুইটা খসাঘাত আর থাকে, কিন্তু ইংরাজীর একটি foot এ সাধারণতঃ মাত্র একটি *re-nat* থাকিতে পারে, সুতরাং বাংলার পূর্বে-কে ইংরাজী foot-এর অনুরূপ বলা যায় না। প্রতি পূর্বের মধ্যে কয়েকটি গোটা শব্দ রাখাই বাংলা ছন্দের সাধারণ নীতি, কিন্তু ইংরাজী foot-এ তদ্রূপ কিছু করার কোন আবশ্যকতা নাই। যদি বাংলা ছন্দের পূর্বাঙ্গই ইংরাজী foot এর অনুরূপ মনে করা হয়, তাহা হইলেন দেখা যাউবে যে বাস্তবিক ইংরাজীর foot ও বাংলা খাসাঘাত-প্রধান ছন্দোবদ্ধের পূর্বাঙ্গের মধ্যে বাস্তবিক কোন সাদৃশ্য নাই। এইরূপ পূর্বাঙ্গের প্রত্যেকটিতে খাসাঘাত না থাকিতে পারে, এবং পর পর পূর্বাঙ্গগুলিতে খাসাঘাতের অবস্থান এক না হইতেও পারে। পূর্বে যে দুইটি পংক্তি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, ইংরাজী মতে তাহাদের ছন্দোনিশি হইত—

ଚିନ୍ତା । ଦିବ୍ୟ । ଜଳ । ଚନ୍ଦ୍ର । ନାକ । ନାଶ । କର ।
 ବର । ଦୁଃ । ଶତ । କର ।

ছন্দের একশ বিভাগ ও গতি ইংরাজীতে অচল। ইংরাজীতে anapaest প্রভৃতি তিন আক্ষরের foot দিখাই পদের চরণ গঠিত হইতে পারে, কিন্তু বাংলায় খাসাঘাত-প্রধান ছন্দোবদ্ধে বরাবর তরুণ পরীক্ষা ব্যবহার করা অসম্ভব। বাংলায় খাসাঘাত-প্রধান ছন্দোবদ্ধের প্রতি পদের পর একটি বিরামস্থান থাকে, ইংরাজীতে সেরূপ থাকার কোন প্রয়োজন নাই, প্রতি foot বা দুই দুইটি foot-এর পরে যে বিরামস্থান থাকিবে এমন কোন কথা নাই। ইংরাজীতে একটি foot-এর মধ্যেই একটি পূর্ণচ্ছন্দ পড়িতে পারে, কিন্তু বাংলার পরীক্ষের মধ্যে পূর্ণচ্ছন্দ পড়ে না। বাংলায় খাসাঘাত-প্রধান ছন্দের কাঠামো বাধা, কিন্তু ইংরাজী ছন্দের হাচ যে কতদূর পর্যন্ত চাপ ও টান সহ্য করিতে পারে তাহার প্রমাণ পাওয়া যায় Coleridge-এর Christabel এবং ঐরূপ অন্ত্যন্ত কবিতায়। বাংলা খাসাঘাত-প্রধান ছন্দোবদ্ধে বর্থাৎ অমিতাকর বা blank verse লেখা যায় না, কিন্তু ইংরাজী ছন্দে নানা বিচিত্রভাবে ছেদের সহিত বক্তির সম্পর্ক স্থাপিত করা যায় বলিয়া ইংরাজীতে অমিতাকর ছন্দ বেশ লেখা যায়। Paradise Lost, King Lear অথবা Shelley, Swinburne প্রভৃতির বিখ্যাত কবিতা হইতে কতকগুলি পংক্তি লইয়া বাংলা খাসাঘাত-প্রধান ছন্দে ফেলিবার চেষ্টা করিলেই এইরূপ প্রয়াসের ব্যর্থতা ও মূঢ়তা প্রতিপন্ন হইবে।



আধুনিক বাংলার প্রত্যেক হলত্ব অক্ষরকেই দীর্ঘ বলিয়া লইয়া যে এক প্রকার স্বাভাবিক চলিতেছে, কেহ কেহ মনে করেন যে সেই ছন্দোবন্ধে সব রকম বিদেশী, যার ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করা যায়। হলত্ব অক্ষরকে ইংরাজী accented এবং স্বরান্ত অক্ষরকে ইংরাজী, unaccented অক্ষরের প্রতিনিধি-স্থানীয় মনে করিয়া স্বাভূতঃ অনেক সময়ে ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করা হইয়াছে এইরূপ মনে করা বাইতে পারে। যে রকম, কেহ কেহ বলিয়াছেন যে

বহৎ ভৱের মূরং সাগর | বরং ভোমার ভসঃ-ভাষল

এই চরণটি ইংরাজী amphibrachic tetrameter-এর উদাহরণ কিন্তু একটু লক্ষ্য করিলেই দেখা যাইবে যে ইংরাজী amphibrach-এর সহিত ইহার সাদৃশ্য আশীত, স্বার্থ নহ। প্রতি পংক্তিতে মোট চার যাত্রা আছে বলিয়াই এখানে ছন্দ স্বাক্ষর আছে, ইংরাজী কোন foot-এর ছাঁচ অনুসরণ করা হইয়াছে বলিয়া নহ। প্রথমতঃ, ইংরাজী accented অক্ষর ও বাংলা হলত্ব দীর্ঘ অক্ষর ধ্বনির দিক দিয়া এক ভিন্নই নহ ; সন্নিহিত অক্ষরের ফুলনাচ accented অক্ষরের যে ধ্বনিগৌরব আছে, বাংলা হলত্ব দীর্ঘ অক্ষরের তাহা নাট। হলত্ব অক্ষর স্বভাবতঃই স্বরান্ত অক্ষর অপেক্ষা দীর্ঘ, তাহাকে দুই যাত্রা ধরার মত তাহাতে গুণগত কোন বিশেষত্বের উপলব্ধি হয় না। কেহ কেহ

বহৎ ভৱের মূরং সাগর

বরং ভোমার ভসঃ-ভাষল

এই চরণ দুইটিকে ইংরাজী iambic ছন্দোবন্ধের উদাহরণ মনে করেন 'ম,' 'ভ' ইত্যাদিকে তাঁহারা unaccented অক্ষরের এবং 'হং,' 'য়ের' ইত্যাদিকে accented অক্ষরের প্রতিলিপ্য মনে করেন। কিন্তু বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে "হং," "য়ের," শব্দের অন্তর হলত্ব অক্ষর বলিয়া স্বভাবতঃ দীর্ঘ, তাহাদের যে সন্নিহিত অক্ষরের সহিত গুণগত কোন পার্থক্য বা বিশেষ কোন ধ্বনিগৌরব আছে তাহা কেহই বোধ করেন না। বরং বাংলার স্বাভাবিক উচ্চারণ পদ্ধতিতে শব্দের শেষ অক্ষরগুলিকে unstressed syllable-এর অনুরূপ বলাই উচিত। তদ্বির আরও কয়েকটি লক্ষণ হইতে প্রমাণ করা যায় যে আসলে ইহাদের প্রকৃতি ইংরাজী ছন্দ হইতে বিভিন্ন। 'বহৎ ভৱের মূরং সাগর'-কে বদলাইয়া যদি 'বহৎ ভৱেরি মূরতি সাগর' লেখা যায়, তবে ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ



ভালিয়া যায়, কিন্তু বাংলার ছন্দ ঠিক বজায় থাকে : কারণ আসলে ঐ চরণের ভিত্তি ৬ মাত্রার পর, এবং ইহার চন্দোলিপি হইবে—

মহৎ : ভয়ের | দূরৎ : সাগর

তাহা ছাড়া 'মহৎ' ও 'ভয়ের' মধ্যে যে ব্যবধান তাহা বহু নহে, কিন্তু 'ভয়ের' শব্দটির পরে একটি বহু পড়িয়াছে, তাহা বাংলা পাঠক মাত্রেই অনুভব করেন। কারণ "মহৎ ভয়ের" এই দুইটি শব্দ লইয়া একটি পর, এবং "মহৎ" একটি পরাক্ষ মাত্র। ইংরাজী ছন্দে ঠিক এইরূপ হওয়ার কোন আবশ্যিকতা নাই। সেইরূপ "বসন্তে | ফুটল | কুমুদটি | প্রায়" এই চরণটিকে যদি বদলাইয়া "বসন্ত | প্রভাতের | কুমুদটি | প্রায়" লিখিলে ছন্দ ঠিক বজায় থাকে, কিন্তু ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ ভালিয়া যায়। আসল কথা এই যে, বাংলার মাত্রাসমকক্ষ-ই ছন্দের ভিত্তি, কোন একটা বিশেষ ছাঁচ নহে। কোন একটা ছাঁচ অনুসারে কবিতা লেখার প্রয়াস বাতাব্য করিয়াছেন তাঁহাদের লেখা হইতেও এ কথা প্রমাণ হয়।

মন্দল | বুলবুল | বন্দুল | কক
বিল্কুল | অলিকুল | ওতরে | হলে

এই দুইটি চরণে প্রতি পূর্ণ পর্বে দুটোই হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর বাধিয়া ছন্দ রচনার প্রয়াস হইয়াছে, কিন্তু শেষের চরণটির দ্বিতীয় ও তৃতীয় পর্বে ভিন্ন ভিন্ন ছাঁচ ব্যবহৃত হইয়াছে, তথাপি কোনরূপ ছন্দের বৈলক্ষণ্য হইয়াছে বোধ হয় না।
সেইরূপ

"ভোমরাতে | গান্ গার, | চরকার | পোন তাই"

ইহার বদলে

"ভোমরাতে | গান্ গার, | চরকার, পোন তাই"

কিনা

"ভোমরাতে | গান্ করে | চরকারি | পোন তাই"

লিখিলে ছন্দের কোনরূপ ক্ষতি হয় না। কিন্তু ইংরাজীতে ছন্দ মাত্রাগত না হইয়া গুণগত বলিয়া ছাঁচ টাই আসল। এই ক্ষুদ্র সমজাতীয় foot বা গণের পরস্পরের বদলে ব্যবহার হইতে পারে, iambus-এর স্থলে anapaest এবং trochee-র স্থলে dactyl বেশ চলে। বাংলার বাহারা ইংরাজী ছন্দের অনুকরণ করার প্রয়াস করিয়াছেন তাঁহারা সেই চেষ্টা করিলে অবিলম্বে ছন্দোভঙ্গ হইবে।



বিখ্যাত ইংরাজ কবি Shelleyর The Cloud কবিতাটি ছন্দোমাধুর্যের অত্যন্ত সুবিসিষ্ট। ইহার প্রথম চারিটি চরণে যেভাবে accented ও unaccented অক্ষরের বিস্তার ও ছন্দোবিকাশ হইয়াছে, কেহ বাংলার তদনুরূপ কবিতা গেলে ছন্দোভঙ্গ অবজ্ঞাস্তাৰী।

I bring | fresh showers | for the thirst | ing flowers
 From the sea | and the streams,
 I bear | light shade | for the leaves ; when laid
 In their noon- | day dreams.

আধুনিক বাংলার কৃত্তবিদের মধ্যে অনেকেই ইংরাজী সাহিত্যে বিশেষরূপে কৃত্তবিস্ত ও ইংরাজী কাব্যের রসগ্রাহী ছিলেন। ইংরাজী ছন্দেই বাংলা কবিতা লেখা যায় এমন যত তাঁহারা কখন প্রকাশ করেন নাই বা সেক্ষেপ চেষ্টা করেন নাই। তাঁহাদের মধ্যে যিনি বোধ হয় সন্ধ্যাপেক্ষা প্রগাঢ় ইংরাজী পণ্ডিত ও ইংরাজী ভাষাশর ছিলেন, তিনিও অর্থাৎ মাইকেল মধুসূদন দত্ত-ও এ চেষ্টা করেন নাই। এমন কি, বাংলা কবিতায় যেখানে ইংরাজী শব্দ প্রয়োগ করা হইয়াছে, সেখানেও ইংরাজী শব্দ জাতি চাহাইবা বাংলা ছন্দের রীতির অনুসরণ করিয়াছে। কবি বিজ্ঞপ্ৰলালের কবিতায় ইহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়।

উদাহর

সাহিত্য অংশঃ স্রেষ্ঠ বৃক্কট ধ্বল মাসে বকবারি
 কাউল বীক্, আর মটন জাম্ ইন্ অতিশয়ন টু বকরি।

এই চরণদ্বয়ের দ্বিতীয়টি আর ইংরাজী শব্দেই রচিত। “আর” বদলাইয়া যদি “and” লেখা যায়, তাহা হইলে সমস্তটাই একটা ইংরাজী ছন্দের লাইন মনে করা যায়। (বকরি অবস্তা হিন্দুস্থানী শব্দ।) বাংলার এই চরণটির ছন্দোলিপি হইবে—

কাউল বীক্, আর | মটন জাম্ | ইন্ অতিশয়ন | টু বকরি
 —কাউল বীক্যাও | মটন জাম্ | ইত্যতিশয়ন | টু বকরি
 —(২+৪+৪+৩)

ইংরাজীতে ইহার ছন্দোলিপি হইত অন্তরূপ—

Fowl beef | and mut- | on bam | in ad-di- | tion to Bok | ri



এই দুইটি ছন্দোলিপি পরস্পরের সহিত তুলনা করিলেই লম্বে প্রতীত হইবে যে ইংরাজী ও বাংলার ছন্দঃপদ্ধতি পরস্পর হইতে বিভিন্ন। Milton-এর

— / — / — / — / — /
Of man's first disobedience, and the fruit
—
— / — / — / — / — /
Of that forbidden tree, whose mortal taste
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

প্রকৃতি চরণে যাত্রা ও ধ্বনিগৌরবের বিচিত্র কটিলতার বে ছন্দের আল গড়িয়া উঠিয়াছে, বাংলার তাহার অনুকরণ করা সম্ভব বলিয়া বনে হয় না।

অক্ষরের মধ্যে যে গুণগত পার্থক্য ইংরাজী ছন্দের ভিত্তি-স্থানীয়, তাহা বাস্তবিক বাংলা ছন্দে পাওয়া যায় না। বাসাবাভের ব্যবহার হইলে অবশ্য বাসাবাভযুক্ত অক্ষর একটি বিশিষ্ট ধ্বনিগৌরব লাভ করে, কিন্তু বাসাবাভের ব্যবহার বাংলা ছন্দে যদৃচ্ছাক্রমে করা যায় না; এ সম্বন্ধে কি কি অসুবিধা তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে। একমাত্রিক লঘু অক্ষরের সন্নিহিতে গুরু অক্ষর বসাইলেও অবশ্য একটা গুণগত পার্থক্যের উপলব্ধি হয়, এবং এইজন্য গুরু অক্ষরের সহল ব্যবহারের দ্বারাও বাংলায় কবিরাজী ছন্দের গাঙ্গৌর্য বাড়াইবার চেষ্টা করা যাইয়া আসিয়াছেন। “তরলিত মহালিঙ্গ | যতশান্ত কুসুমের যন্তো” অথবা “কিধা বিধাধরা যমা | অদুরানি তলে” প্রকৃতি চরণে ইহার উপলব্ধি হয়। কিন্তু তাহা হইলেও এই পার্থক্য ইংরাজী accented ও unaccented-এর পার্থক্যের অনুরূপ নহে, এবং ইহাকেই ছন্দের ভিত্তি করা যায় না। আসলে, পর্কে পর্কে যাত্রাসম্বন্ধই বাংলা ছন্দের ভিত্তি-স্থানীয়; অথবা তাহা কিছু গুণ তাহা ছন্দের কচিংদুট বা আকস্মিক অলঙ্কার বা গৌণ লক্ষণ মাত্র।

* এই দুইটি পংক্তির যাত্রালিপি Fox Strangways-এর নির্দেশ অনুসারে প্রচলিত আকার-মাত্রিক ধরলিপির চিহ্ন দ্বারা করা হইয়াছে।



বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ

বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ ঢালাইবার পথে অনেকগুলি অন্তরীক্ষা আছে। প্রথমতঃ, বাংলায় বর্ধার্ধ দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার কচিৎ দেখা যায়। আমাদের সাধারণ উচ্চারণের পদ্ধতিতে স্বভাবতঃ সমস্ত স্বরই হ্রস্ব। তবে অবশ্য বাংলায় হ্রস্ব অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া অনেক সময় বলা হইয়া থাকে, এবং ইচ্ছামত যে কোন হ্রস্ব অক্ষরকে দীর্ঘ করা যায়। কিন্তু ধ্বনিগুণের দিক্ হইতে বাংলার হ্রস্ব দীর্ঘ অক্ষর আর সংস্কৃতের দীর্ঘ অক্ষর এক নহে। বাংলার শব্দান্তের হ্রস্ব অক্ষর স্বভাবতঃ দীর্ঘ। কারণ, বাংলায় পর পর শব্দগুলিকে বিযুক্ত রাখাই রীতি, ছন্দেও সংস্কৃত পদ ছাড়া অন্ততঃ সন্ধির ব্যবহার সাধারণতঃ হয় না। সুতরাং শব্দান্তের হ্রস্ববর্ণকে পরবর্তী বর্ণ হইতে বিযুক্ত রাখার জন্য শব্দের শেষে একটু ফাঁক রাখা হয়, সেইজন্য মোটের উপর শব্দান্তের হ্রস্ব অক্ষর দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত হয়। যেখানে শব্দের মধ্যে কোন হ্রস্ব অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া বলা হয়, সেখানেও এইরূপ ঘটে। শব্দের মধ্যস্থ যুক্তবর্ণকে বিশ্লেষণ করিয়া এবং তাহার ধ্বনিকে টানিয়া লয় অক্ষরকে দুইমাত্রা ধরিয়া লওয়া হয়। কিন্তু সংস্কৃত ছন্দে সন্ধি আবৃত্তিক, সেখানে এরূপ বিশ্লেষণ ও ফাঁক বসানো চলে না, সেখানে বর্ধার্ধ দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ কঠোরাই দীর্ঘ অক্ষরের ব্যবহার করিতে হয়।

দ্বিতীয়তঃ, বাংলায় মাত্রাসমকন্দের নিয়মিত রীতিতে কতকগুলি পদের সহযোগে এক একটি চরণ গঠন করিতে হইবে, এবং প্রতি পদের সুনির্দিষ্ট রীতিতে পদান্তের সমাবেশ করিতে হইবে। দুই একটি বিশেষ হল ছাড়া প্রতি পদের ও প্রতি পদান্তে একটি বা ততোধিক গোটা শব্দ থাকা আবশ্যিক। সংস্কৃতে এক একটি চরণ হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের কোন এক প্রকার বিশিষ্ট ও বিচিত্র সমাবেশ মাত্র। তাহার উপস্থান হ্রস্ব বা দীর্ঘ হিসাবে বিশিষ্টলক্ষণাবিত কতিপয় অক্ষর। এই দীর্ঘ বা হ্রস্ব অক্ষরের পারস্পর্য্য-জনিত এক প্রকার ধ্বনিহিলোল-ই সংস্কৃত ছন্দের প্রাণ। যেখানে সংস্কৃত ছন্দের এক একটি চরণের উপকরণ-কয়েকটি পদ, সেখানে প্রত্যেকটি পদ কয়েকটি হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের এক প্রকার সমাবেশ মাত্র, শব্দের গঠনের সহিত তাহার কোন সাক্ষ্য নাই।



সংস্কৃতে এমন কতকগুলি ছন্দ আছে বাহার চরণগুলিকে অনার্যাসেই সমমাত্রিক করেকটি অংশে বিভাগ করা যায়। এইরূপ প্রত্যেক চরণাংশের মাত্রাপারস্পর্য্যের অনুযায়ী যাত্রা রাখিয়া এক একটি পদ বা পদসমষ্টি প্রয়োগ করিতে পারিলে, বাংলার পদ-পদ্যের রীতিও বজায় থাকে এবং ঐ সংস্কৃত ছন্দের পারস্পর্য্যও থাকে। উদাহরণস্বরূপ তোটক ছন্দের কথা বলা বাইতে পারে। তোটকের সংকেত

— — — — —

ইহাকে সহজেই চার যাত্রার এক একটি অংশে ভাগ করা যায় :

— — — | — — — | — — — | — — —

যেমন,

রগনি | জিতহু | রুইয়ে | ভাপুরং

এখন ইহার অনুকরণে কবি সত্যেন্দ্রনাথ লিখিয়াছেন—

এক ভা | ওরে পুট | করে খন | লোটানো
এক চাষ | দিবে রাশি | করে ফুল | কোটানো

এখানে তোটকের যাত্রা-পারস্পর্য্য একরূপ বজায় আছে, যদিও চরণের শেষের অক্ষরটির দীর্ঘ উচ্চারণ একটু কৃত্রিম। লক্ষ্য করিতে হইবে যে এখানে ছন্দের ভিত্তি চার যাত্রার এক একটি পদ, এবং এই যাত্রাসমকন্দের সম্বন্ধেই ছন্দ বজায় আছে। যেখানে ছন্দ অক্ষর দিয়া সংস্কৃত দীর্ঘ শব্দের অনুকরণ করা হইয়াছে সেখানে দুইটি হ্রস্ব অক্ষর মিলেও কোন কতিবুদ্ধি হইত না, দ্বিতীয় চরণটিকে—

একি চাষ | দিবে রাশি | করে ফুল | কোটানো

এইরূপ লিখিলে অবশ্য সংস্কৃত তোটকের রীতির লক্ষণ হইত, কিন্তু বাংলা ছন্দের দিক্ হইতে বিশেষ কিছু ব্যতিক্রম হইয়াছে মনে হইত না। ইহাতেই স্পষ্ট প্রমাণ হয় যে আসলে বাংলা ও সংস্কৃত ছন্দের প্রকৃতি ও রীতি বিভিন্ন, অক্ষর-সংখ্যা বা যাত্রার পারস্পর্য্য বাংলা ছন্দের মূল কথা নয়, মূল কথা—এক একটি



পর্ক বা পর্কালে মোটে যাত্রার সংখ্যা। কোন সংস্কৃত ছন্দের পারম্পর্য্যের সহিত বাংলা ছন্দের কোন একটি চরণের সাদৃশ্য একটা গৌণ ও আকস্মিক লক্ষণ যাত্র। সংস্কৃতজ্ঞ না হইলে কোন ছন্দোবলিকের নিকট এই সাদৃশ্য লক্ষ্যীভূত হয় না। ইহাও লক্ষ্য করিতে হইবে যে সংস্কৃতের দীর্ঘ স্বরগুলি যে ভাবে কানে লাগে ও বেরণ ছন্দোবোধ উৎপাদন করে, বাংলার হলত্ব দীর্ঘ অক্ষরগুলি সেরূপ করে না।

এইরূপ তুণক, ভূতলশ্রুত, পকচামর, অশ্বিনী, সারঙ্গ, মালতী, যদিরা প্রভৃতি যে সমস্ত ছন্দ কোন এক প্রকারের কয়েকটি গণের সংযোগে গঠিত, বাংলা ছন্দে তাহাদের এক প্রকারের অনুলকরণ করা যাইতে পারে, যদিও ঠিক সংস্কৃতের অনুলকরণ ধ্বনিগুণ ও ছন্দোবলিরূপে বাংলা ছন্দে আনা খুব দুঃসহ। কারণ বর্ধাৎ দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ বাংলা ছন্দে যাত্র কচিৎ দেখা যায় (যুঃ ১৬ক জট্টবা)। বাংলা হলত্ব দীর্ঘ অক্ষর ঠিক সংস্কৃত দীর্ঘ স্বরের অনুলকরণ নহে।

সংস্কৃতে আরও কতকগুলি ছন্দ আছে, সেগুলি ঠিক এক প্রকারের কতকগুলি গণ লইয়া গঠিত না হইলেও সেগুলিকে বাংলার পর্ক-পর্কাল পদ্ধতির সহিত একরূপ খাপ খাটানো যাইতে পারে। যেমন, “মনোহাস” ছন্দের সঙ্কেত

— — — — —

এখানে চরণের মোট যাত্রাসংখ্যা ২১। ইহাকে

— — — : — — — | — — — : — — — | — — —

এইরূপে ভাগ করিলে ৮ যাত্রার দুইটি পূর্ণ পর্ক এবং ৫ যাত্রার একটি অপূর্ণ পর্ক পাওয়া যায়। সুতরাং তুণক বা তোটিকের জায় এই ছন্দেরও বাংলার এক রকম অনুলকরণ করা যাইতে পারে।

কিন্তু এমন অনেক ছন্দ সংস্কৃতে আছে বাহাদের বাংলা পর্ক-পর্কাল পদ্ধতির কাঠামোর মধ্যে কিছুতেই ফেলা যায় না। উদাহরণস্বরূপ সুপরিচিত ‘ইন্দ্রবজ্র’ ছন্দের নাম করা যাইতে পারে।

সংস্কৃত ছন্দ বাহারা বাংলার চালাইবার চেষ্টা করিয়াছেন তাহাদের মধ্যে অনেকে জোর করিয়া বাংলার সংস্কৃত পদ্ধতিতে উচ্চারণের ব্যবস্থা করিয়াছেন। এমন কি ভারতচন্দ্রও এই দোষ হইতে মুক্ত নহেন। তাহার

“হৃদনাথ হৃদসাথ যক্ষবজ্র বাপিছে”

এই চরণটিতে তিনি তুণক ছন্দের অনুলকরণ করার চেষ্টা করিয়াছেন কিন্তু



তৃণকের রীতিতে এই চরণটি পাঠ করার স্বাভাবিক প্রবৃত্তি কাহারও হয় না। আসলে এই চরণটি ও তাত্কার পরবর্তী চরণগুলি ৮+৭ এই সংকেতে বাংলা ছন্দের স্বাভাবিক রীতিতে রচিত বলিয়াই সকলে পাঠ করিবে। ভারতচন্দ্রের

“কণাকণ্ কণাকণ্ কণী কঃ গাজে।

বিনেপ এতাপে নিবানাপ সাজে।”

প্রভৃতি চরণে সংস্কৃত কৃৎজপ্রযোচের অমুকরণও ঐরূপ বার্থ প্রবাস যাত্র হইয়াছে।

আধুনিক কালে সত্যোজ্ঞনাথ রক্ত প্রভৃতি অনেক কবি হস্ত অক্ষরমাত্রকেই দীর্ঘ ধরিয়া লইয়া বাংলার সংস্কৃত ছন্দের আমদানী করার চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু আবশ্যকমত হস্ত অক্ষরকে দীর্ঘ করা বাংলার সম্ভব হইলেও, এই দীর্ঘীকরণ পর্ক-পর্কাজের আবশ্যকতা অনুসারেই হইয়া থাকে, ইহা অত্যাবশ্যিক নয়। সুতরাং সর্বত্র এইরূপ বদেহ দীর্ঘীকরণ চলে না, চালাইতে গেলে যাহাতে বাংলা ছন্দের পর্ক ও পর্কাজের সুখাতা ও অখণ্ডনীয়তা অব্যাহত থাকে সেদিকে অবহিত থাকিতে হইবে। নহিলে, বাংলা ছন্দে হিসাবে ছন্দোপভ্রম ঘটিবে। দ্বিতীয়তঃ, বাংলার হস্ত দীর্ঘ অক্ষর যে সংস্কৃত দীর্ঘ স্বরের প্রতিনিধি-স্থানীয় নয়, তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে। তৃতীয়তঃ, বাংলার পর্ক ও পর্কাজ পদ্ধতির ভিত্তি যে ভাবে ছন্দ ও ব্যতি রাখিতে হয় তাহাতে সংস্কৃত ছন্দের প্রবাহ অব্যাহত থাকিতে পারে না। বহু সূকৌশলেই অক্ষরের যাত্রা নিষ্কপিত হউক না কেন, বাংলার ছন্দোবদ্ধ হইলেই পর্ক, পর্কাজের যাত্রাসমকৃত, পর্কের মধ্যে পর্কাজের বিস্তার, পর্ক ও পর্কাজের যাত্রা ও তাহার অনুপাত, ইহাই ছন্দোবোধের ভিত্তি ও মুখ্য বিচার্য্য হইয়া দাঁড়ায়, দীর্ঘ বা ছব্বের পারস্পর্য্য অত্যন্ত গৌণ, উপেক্ষণীয় ও যদৃচ্ছাক্রমে পরিবর্তনীয় লক্ষণমাত্র হইয়া পড়ে।

উদাহরণস্বরূপ সূকবি সত্যোজ্ঞনাথের একটি প্রচেষ্টার বিচার করা যাক। সংস্কৃত মালিনী ছন্দের অমুকরণে তিনি লিখিয়াছেন—

উড়ে চলে গেছে বৃষবৃল্, দৃষ্টময় খণ্ডলিতব,

সুধায়ে এসেছে কাম্বন, কৌবনের জৌর্ণ নিভর।

যদি বাংলা ছন্দের হিসাবে ইহা ছন্দোহীষ্ট না হয়, তবে বলিতে হইবে যে এই



ছুইটি চরণ ৬+৩ এই সংকেতে ছয় মাত্রার পর্ব লঃ বা গঠিত হইয়াছে। বাংলা ছন্দে ইহার ছন্দোলিপি হইবে

উড়ে চলে গেছে | বুলবুল
 নুতনের বর্ণ | পিটার
 কুরায়ে এসেছে | কালভদ্র
 বোধনের জীর্ণ | মির্জার

যদি ইহাকে সংস্কৃত মালিনী ছন্দের রীতিতে

উড়ে চলে গেছে বুলবুল নুতন বর্ণ পিটার
 কুরায়ে এসেছে কালভদ্র বোধনের জীর্ণ মির্জার

এই ভাবে পাঠ করা যায় তবে বাংলা ছন্দের বাহ্যিকভিত্তিক—পর্ব ও পর্বাক—তাহাদেরই মূখ্যতা ও রীতি বজায় থাকে না। চার মাত্রা, পাঁচ মাত্রা বা ছয় মাত্রা—কোন সৈর্ঘ্যের পর্বকেই ইহার ভিত্তি করা যায় না, কোন নিয়মিত প্রমাণে এখানে যতি স্থাপনা করা যায় না, সুতরাং বাংলা ছন্দোবন্দের পরিধির মধ্যে ইহার স্থান হয় না। পাঠ করিলেই সমস্তটা অস্বাভাবিক, কৃত্রিম, ছন্দোপুষ্ট বলিয়া মনে হয়। ইহার সহিত মালিনী ছন্দে রচিত কোন সংস্কৃত শ্লোক মিলাইয়া দেখিলেই সংস্কৃত মালিনী ছন্দ ও তাহার বাংলা অনুল্লেকের মধ্যে প্রত্যক্ষ পার্থক্যের উপলব্ধি হইবে। ‘রঘুবংশ’র

যশিন মনুষ্য নতেরং কোমলী বেষ্মকং
 জলনিধি মনুষ্য পংকজকজা বতীর্ণা

প্রভৃতি চরণের ধ্বনি বৈচিত্র্য ও ছন্দের প্রবাহ যে কোন বাংলা অনুল্লেকের থাকিতে পারে না তাহা স্পষ্টই প্রতীত হয়।

বাংলা স্বার্থ দীর্ঘস্বর স্থানে স্থানে পাওয়া যায়। কোন কোন ক্ষেত্রে তাহার প্রয়োগ সম্ভব তাহা পূর্বে বলা হইয়াছে (স্থঃ ১৬ক এটব্য)। এই উপলক্ষে হেমচন্দ্র, ভারতচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি কবিতা উল্লেখযোগ্য। কিন্তু পর্ব-পর্বাক-পদ্ধতির রীতি বজায় রাখিয়াই তজ্জন করা সম্ভব। এইরূপ



দার্শনিকের ব্যবহার করিতে পারিলে বর্ণার্থ সংস্কৃত ছন্দের অনুল্লভ ধনিহীনোল
 পাওয়া যায়। গ্রন্থ অক্ষরের ব্যবহারের অন্তঃ এক প্রকার ধনিবৈচিত্র্য পাওয়া
 যায়, যথুদন ও ব্রহ্মীজনাথের অনেক রচনা এ সম্পর্কে উল্লেখযোগ্য। কিন্তু
 যে কোন সংস্কৃত ছন্দের বদুচ্ছা অনুল্লভ বাংলায় সম্ভব নয়।



পর্কাজ-বিচারের গুরুত্ব

বাংলা ছন্দের বিচারে পর্কের গুরুত্ব এখন প্রায় সকলেই স্বীকার করিয়াছেন। পর্কই যে বাংলা ছন্দে উপকরণ-স্থানীয়, পর্কের পরিমাপের উপরই যে ছন্দের গতি ও প্রকৃতি নির্ভর করে এবং তাহাতেই ছন্দের পরিচয়, এ কথা সর্ববাদি-সম্মত। অবশ্য কখন কখন পর্ক এই কথাটির বদলে অল্প কোন শব্দের ব্যবহার দেখা যায়। শব্দ, কলা, বিভাগ ইত্যাদি শব্দ কেহ কেহ ব্যবহার করিয়াছেন বটে, কিন্তু তাহাদের প্রত্যেকের সম্বন্ধেই আপত্তির কারণ আছে, এবং কেহই পর্ক শব্দটির বদলে ঐ সমস্ত শব্দ ব্যবহার সঙ্গতি রাখিয়া ব্যবহার করিতে পারেন না। যাহা হউক, অল্প নাম দিলেও পর্কের গুরুত্বের কোন লাঘব হয় না, "A rose called by any other name would smell as sweet."

কিন্তু বাংলা ছন্দের বিচারে পর্কাজের উপযোগিতা এখনও অনেক ঠিক ধরিতে পারেন নাই। সেই কারণেই বাংলা ছন্দের অনেক মূল তত্ত্ব, অনেক সমস্যার সমাধান তাহাদের কাছে ল্পট হইয়া উঠে নাই। সুতরাং বাংলা ছন্দের অনেক বিশিষ্ট লক্ষণ ও ধর্ম, বাংলা ছন্দের অনেক বৈচিত্র্য সম্পর্কে কোন ব্যাখ্যা তাহারা দিতে পারেন না। "এ রকম-ও হয়, ও রকম-ও হয়," "মাঝে মাঝে এ রকম হয়," "সব সম্ভব হয় না," "কবির কান-ই সব ঠিক করে নেবে, 'ইত্যাদি অক্ষয় যুক্তির আশ্রয় নিতে বাধ্য হ'ন। তবে কদাচ হুঁই এক জন 'পর্কাজ', 'কলা' প্রভৃতি শব্দ এই অর্থে ব্যবহার করেন দেখা যায়। অর্থাৎ, পর্কাজ বস্তুটি যে আছে এবং ছন্দে তাহার যে গুরুত্ব আছে—এই সত্যটি অল্পটুকু ভাবে তাহাদের কাছে কখন কখন ধরা দেয়।

পর্কাজ কি এবং পর্ক ও পর্কাজের মধ্যে সম্পর্ক কি, তাহার আলোচনা পূর্বে করা হইয়াছে। পর্কাজ বিচারের গুরুত্ব সম্বন্ধে হুঁই একটি কথা এ স্থলে বলা হইতেছে।

(১) পর্কাজ-বিচার ব্যতিরেকে পর্কের গঠন-রীতি, তাহার দোষগুণ ইত্যাদি ঠিক বোঝা যায় না। এই বিষয়ে ল্পট ব্যরণার অভাব বশতঃ মধুসূদন 'মাৎসর্য্য-বিব-দর্শন' এবং রবীন্দ্রনাথ 'উন্মত্ত-মেহ-সুখার' ইত্যাদি হুঁই পর্ক কখন কখন প্রয়োগ করিয়াছেন (স্থঃ ২৫ দ্রষ্টব্য)।



(২) (ক) বাংলা পক্ষে খালিঘাতের স্থান আছে, এবং তাহার প্রভাবে ছন্দ একটি বিশিষ্ট রূপ পরিগ্রহণ করে, ছন্দের স্রবের পরিবর্তন হয়, অক্ষরের যাত্রার উত্তরবিশেষ হয়। কিন্তু খালিঘাত সর্জন ও সর্জিত পড়িতে পারে না। পর্কাদ-বিচার ব্যতিরেকে এ সম্বন্ধে বিধিনিষেধ নিকারণ করা সম্ভব নহে (স্থ: ২০ ড্রষ্টব্য)।

(খ) বাংলার স্বাভাবিক দীর্ঘ স্বর নাই। সুতরাং সংস্কৃত ছন্দের বর্ণেচ্ছ অমুকরণ বাংলার সম্ভব নহে। তজ্জাতি, স্থল বিশেষে বাংলা পক্ষে দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার দেখা যায়। কখন, কোথায় এবং কি নিয়ম অনুসারে বাংলা ছন্দে দীর্ঘ স্বরের প্রয়োগ চলিতে পারে, এ সম্পর্কে কি কি বিধিনিষেধ আছে, তাহা পর্কাদ-বিচার না করিলে অনুধাবন করা যায় না (স্থ: ১৬ ড্রষ্টব্য)।

(৩) (ক) বাংলার অক্ষরের যাত্রা পূর্ণনির্দিষ্ট বা ধ্রুব নহে, ছন্দের pattern বা পরিপাটী অনুসারে ইহা নিয়ন্ত্রিত হয়। পর্কাদ-বিচার ব্যতিরেকে এই পরিপাটী ও তাহার আবশ্যকতার স্বরূপ নির্দেশ করা সম্ভব নহে (স্থ: ২৭-৩০ ড্রষ্টব্য)।

(খ) যখন বাংলার সম্পূর্ণ অপ্রচলিত কোন শব্দ ইংরাজী বা অন্য কোন বিজাতীয় ভাষা হইতে গ্রহণ করিয়া বাংলা কবিতার পাদ পূরণ করা হয়, তখন এইরূপ পক্ষের যাত্রাবিচার কিরূপে হইবে? রবীন্দ্রনাথের 'চাঁ চক্র' কবিতায় "Constitution," 'আধুনিক' কবিতায় "mid-Victorian," দ্বিজেন্দ্রলালের 'হাসির গানে' "fowl, beef and mutton, ham" প্রকৃতি বিদেশী শব্দ বা শব্দ-গুচ্ছ দিয়া পাদ-পূরণ করা হইয়াছে। এ সমস্ত ক্ষেত্রে যাত্রাবিচার কেবলমাত্র পর্কাদ-বিচার অনুসারেই করা সম্ভব; অন্য কোন উপায়ে এইসব শব্দে অক্ষরের যাত্রা-বৈচিত্র্য নির্ণয় করা যায় না।

(৪) বাংলা পক্ষে অমিতাক্ষর ছন্দোবদ্ধ ও আরও অনেক স্থলে পর্কের মধ্যেই ছন্দ পড়িতে পারে। কিন্তু পর্কের মধ্যে যেখানে সেখানে এই ছন্দ পড়িতে পারে না, পর্কাদ-বিচার করিয়া হুই পর্কাদের মধ্যেই এইরূপ ছন্দ বসান বাইতে পারে।



নয় মাত্রার ছন্দ

গত ১৩৩২ সালের আষাঢ় মাসের 'বিচিত্রা'র নয় মাত্রার ছন্দ সম্বন্ধে একটি প্রশ্ন উত্থাপন করিয়াছিলাম। বাংলা ভাষায় নয় মাত্রার পর্কের ব্যবহার দেখিয়াছি বলিয়া মনে হয় না। বাংলার চার, পাঁচ, ছয়, সাত, আট, নয় মাত্রার পর্ক লইয়া ছন্দোবদ্ধ হইয়া থাকে, কিন্তু নয় মাত্রার পর্ক অবলম্বন করিয়া কবিতা রচনা হইতে পারে কিনা—সে বিষয়ে পূর্বাভাস করিবার জন্য ছন্দঃশিল্পীদের আহ্বান করিয়াছিলাম। এতৎসম্পর্কে মাত্র দুইটি লেখা তাহার পরে পড়িয়াছি। একটির লেখক—প্রাচীন ১৩৩২ সংখ্যার 'বিচিত্রা'র ত্রিংশোল্লেক্সকুমার মল্লিক। অপরটির লেখক—কান্তিক ১৩৩২ সংখ্যার 'পরিচয়'এ কবিশঙ্কর শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। প্রথম প্রবন্ধে প্রকাশিত উদাহরণের আলোচনা পরে করিব, প্রথমে কবিশঙ্কর রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টান্তগুলির কিঞ্চিৎ বিশ্লেষণ করিতে চাই।

রবীন্দ্রনাথের মত—বাংলার নয় মাত্রার ছন্দ খুব চলে এবং আরও চলিতে পারে। তাহার পূর্বাভাসিত লেখা হইতে কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিয়াছেন এবং কয়েকটি নতুন দৃষ্টান্তও রচনা করিয়াছেন। বাংলা ছন্দে কি চলে আর না চলে এ সম্বন্ধে অবশ্য রবীন্দ্রনাথের মত অকুলনীর ছন্দঃশিল্পীর মতই প্রাধান্যিক বলিয়া গৃহীত হওয়া উচিত। কিন্তু তাহার প্রবন্ধটি পড়িয়া মনে হইল তিনি ঠিক আবার প্রশ্নটির উত্তর দিবার চেষ্টা করেন নাই। নয় মাত্রার চরণ লইয়া যে ছন্দোবদ্ধ হয়, তিনি তাহারই উদাহরণ দিয়াছেন, কিন্তু নয় মাত্রার পর্ক লইয়া ছন্দোবদ্ধ হয় কিনা তাহা বুঝাইবার বা দেখাইবার চেষ্টা করেন নাই। তিনি যে পর্কের কথা চিন্তা না করিয়া, চরণের কবাই চিন্তা করিতেছিলেন তাহা ঐ প্রবন্ধের শেষ অংশ হইতেই বেশ বোঝা যায়। তিনি নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত দেওয়ার পর, এসাত, তের, পনের, সতের, উনিশ, একুশ মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত দিয়া প্রমাণ করিয়াছেন যে "বাংলার নতুন ছন্দ তৈরী করতে অসাধারণ নৈপুণ্যের প্রয়োজন করে না।" এগার হইতে একুশ মাত্রার ছন্দের যে দৃষ্টান্তগুলি তিনি দিয়াছেন তাহাতে যে চরণের মোট মাত্রা-সংখ্যা লইয়াই গণনা করা হইয়াছে, চরণের উপকরণ পর্কের মাত্রা-সংখ্যা লইয়া গণনা করা হয় নাই তাহা ত সুস্পষ্ট। একটু বিশ্লেষণ করা যাক।



এগার মাত্রার ছন্দের দুইদিকগুলির ছন্দোলিপি করিলে এইরূপ পাড়ায়—

১। চাষেলির : ঘন-কাটা-	। বিভানে	$= (১ + ১) + ৩$
ঘনবীণা : বেজে ওঠে	। কী জানে।	$= (১ + ১) + ৩$
সপনে : হাসন : সেখা	। মালিনী	$= (১ + ১ + ২) + ৩$
কুশম- : মালার : পাখা	। নিখামেঃ	$= (১ + ১ + ২) + ৩$

এখানে ছন্দের উপকরণ আট মাত্রার পূর্ণ। প্রতি চরণে একটি আট মাত্রার পূর্ণ ও পরে একটি মাত্র মাত্রার অপূর্ণ (anapaest) পূর্ণ আছে। তদন্ত করে অত্রভাবেও ইহার ছন্দোলিপি করিতে পারেন—

চাষেলির : ঘন-	। কাটা-	: বিভানে	$= (১ + ২) + (২ + ১)$
ঘন বীণা : বেজে	। ওঠে	: কী জানে।	$= (১ + ২) + (২ + ১)$
সপনে : হাসন	। সেখা	: মালিনী	$= (১ + ১) + (২ + ১)$
কুশম : মালার	। পাখা	: নিখামেঃ	$= (১ + ১) + (২ + ১)$

এ রকম ছন্দোলিপি করিলে মূল পদটি চার ছয় মাত্রার, এবং চরণটি একটি ছয় মাত্রার পূর্ণ ও একটি পাঁচ মাত্রার অপূর্ণ পদের সমষ্টি হইয়া পড়ায়।

এ রকমের ছন্দোবদ্ধ অষ্টম বীজনাথ পূর্কোও করিয়াছেন। যেমন—

—জাহাজে শুধায়ু বোসে	। বেরান	$= (১ + ১ + ২) + ৩$
—সকলুখে চলি বেলা	। তরলী	$= (১ + ১) + ৩$
—এ বাটে বাধির মোর	। তরলী	$= (১ + ১ + ২) + ৩$

এ রকম প্রত্যেক চরণের সংকেত $৮ + ৩$ ।

$৬ + ৫$ সংকেতের উদাহরণও পাওয়া যায়—

—শিলা ভাঙ্গি ভাঙ্গি	। পড়িছে বসে	$= (২ + ১) + (১ + ২)$
—গরলি উঠিছে	। কাড়ল কোষে	$= (১ + ১) + (১ + ২)$

প্রাচীন কবিদের একাধলী আসলে এই সংকেতের ছন্দ।

২। মিলন-হুলসনে	। কেন যল	$= (১ + ১) + ৩$
মরন করে কোর	। হুল হুল।	$= (১ + ১) + ৩$
বিদায়-দিনে কবে	। কাটে বুক,	$= (১ + ১) + ৩$
সে দিনো সেখানি জো	। বাসিযুগঃ	$= (১ + ১) + ৩$



এখানে মূল পঙ্কি সাত শব্দের। এ সঙ্কেতের উদাহরণ রবীন্দ্রনাথের আগেকার কাব্যেও পাওয়া যায়—

তাহাতে এ অগতে | কতি কার,
নাহাতে পারি যদি | মনোভার?
হু' কথা বলি যদি | কাছে তার
তাহাতে আসে যাবে | কী বা কার?

তের শব্দের ছন্দের দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথ তাঁহার পূর্বাভ্যুত্থিত কাব্য হইতেই দিয়াছেন—

৩। গগনে পরজে বেখ, | খন বরষা = ৮ + ৫
কূলে একা বলে আছি, | বাহি ভরষা = ৮ + ৫

আরও দেখা যায়, যেমন—

রঙীন খেলনা দিলে | ও রাঙা হাতে = ৮ + ৫
তবম নুঝিরে, বাঙা, | কেব বে প্রাতে = ৮ + ৫

এই চুই উচ্চারণেট মূল পঙ্কি আট শব্দের।

পনের শব্দের ছন্দের দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন—

১. ০। হে বীর ভীবন দিরে সরণেরে কিনিলে = (৩ + ৩ + ২' + '৪ + ২)
বিজেরে বিঃখ করি | বিবেচেরে কিনিলে = ('৩ + ৩ + ২) + (৪ + ৩)

এখানে মূল পঙ্কি আট শব্দের। পূর্বাভ্যুত্থিত কাব্যেও এ রকম পাওয়া যায়, যেমন—

বিন শেষ করে এল | আঁধারিল ধরনী = ৮ + ৭

সতের শব্দের ছন্দের যে উদাহরণ রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন সেখানে সৃষ্টিকৃত দুইটি পংক্তি খোঁস করিয়া তবে সতেরটি শব্দ পাওয়া যায়। সৃষ্টবাং সেখানে যে সতের শব্দের পঙ্কি নাই তাহা বলাই বাহুল্য।

৪। ভরা নদী ছই কূলে কূলে
কানকন কুলিছে।
পূনিয়া তারি কূলে কূলে
আপনারে কুলিছে।

এখানে পংক্তিসমিতি বধাক্রমে ১০, ৭, ১০, ৭ শব্দ করিয়া আছে। এক একটি পংক্তির শেষে যে স্পষ্ট বাক্য আছে তাহা লিখিবার ভঙ্গী হইতেই বরা



পড়ে। প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির শেষে যে বাক্য আছে তাহা অর্থহীন কি পূর্ণবাক্য তাহা নাইবা কিছু যত্নেই হইতে পারে। যদি তাহাকে অর্থবাক্য বলিয়াও ধরা যায় তাহা হইলেও সেখানে একটি পঙ্কর শেষ হইয়াছে স্বীকার করিতে হয়, সুতরাং নয় মাত্রার ছন্দে বড় পঙ্কর এখানে পাওয়া যায় না। আমার নিজের মনে হয় যে এখানে নয় মাত্রার পঙ্করও নাই, নয় মাত্রার পঙ্কর থাকিলে কাব্যের যে গাঙ্গীর্ণ্য থাকে তাহার নিতান্ত অভাব এখানে পরিলক্ষিত হয়। প্রতি পংক্তির শেষে পূর্ণবাক্য আছে বলিয়া মনে হয়, সুতরাং এক একটি পংক্তিকেই আমি এক একটি চরণ বলিয়া ধরিতে চাই। প্রতি চরণে দুই পঙ্কর, এবং মূল পঙ্কর প্রথম ও তৃতীয় চরণে ছয় মাত্রার, এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণে ছয় মাত্রার। মূল পঙ্কর সর্বত্রই ছয় মাত্রার অথবা সর্বত্রই চার মাত্রার এইরূপ ধরিয়া পাঠ ও ছন্দোজিপি করাও চলিতে পারে।

উনিশ মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ কবিগুরু দিয়াছেন সেখানেও দুইটি পংক্তি বোঝা না করিলে উনিশ মাত্রা পাওয়া যায় না। অর্থাৎ এক একটি পংক্তি আসলে এক একটি চরণ; পঙ্কর নহে, পঙ্করীকৃত নহেই।

৬।	যল দেবতার		গগন তলে	= ৬ + ৬
	বদে বদে হারা		তারি,	= ৬ + ২
	একাকিনী বসি		বরন-তলে	= ৬ + ৬
	কোন বিরহিনী		নারী।	= ৬ + ২

এখানে ছয় মাত্রার পঙ্কর অবলম্বন করিয়া চন্দ্র রচনা করা হইয়াছে। প্রতি চরণে দুইটি পঙ্কর, প্রথমটি পূর্ণ ও অন্যটি অপূর্ণ। প্রথম ও তৃতীয় চরণে অপূর্ণ পঙ্করটি পাঁচ মাত্রার এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণে দুই মাত্রার।

একুশ মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ কবিগুরু দিয়াছেন, সেখানেও ঐ ঐ মন্তব্য খাটে। দুইটি পংক্তি বা দুইটি চরণ বোঝা না করিলে একুশ মাত্রা পাওয়া যায় না, ছন্দের মূল উপকরণ যে পঙ্কর তাহাতে মাত্র দুইটি করিয়া মাত্রা পাওয়া বাইতেছে।

৭।	বিচলিত কেন		মাধবী পাখা	= ৬ + ৬
	মল্লরী কীর্ণে		ধর ধর	= ৬ + ৬
	কোন কথা তার		পাতার ঢাকা	= ৬ + ৬
	চুপি চুপি করে		বরষা	= ৬ + ৬

দৃষ্টান্তগুলির বিশ্লেষণ হইতে বোঝা যায় যে স্বীকৃতনাথ পঙ্করের মাত্রার কথা ঐ প্রবন্ধে আলোচনা করেন নাই, তিনি চরণের মাত্রা, কখন কখন চরণের



অশেষকাণ্ড বৃহত্তর ছন্দোবিভাগ অর্থাৎ প্রোকার্দের মাত্রার সংখ্যার হিসাব করিয়াছেন। কাজেই নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে যে উদাহরণগুলি তিনি দিয়াছেন তাহাতেও যে নয় মাত্রার চরণই পাওয়া যায়, নয় মাত্রার পদই পাওয়া যায় না, তাহা বিচিত্র নহে। চণ মাত্রার পদই বোধ হয় বাংলা ছন্দের বৃহত্তম পদ, এতদশেষকাণ্ড বৃহত্তর পদের ভার সহ করা বাঙালীর ছন্দে বোধ হয় সম্ভব নহে। সতের, উনিশ, একুশ ইত্যাদি মাত্রাসংখ্যা লইয়া বাংলা ছন্দের পদ গঠন করা অসম্ভব।

পদ লইয়া এত আলোচনা করিতেছি, কারণ পদই বাংলা ছন্দের উপকরণ পদের সহিত পদ প্রাধিক্ত কবিরাই ছন্দের মাল্য রচনা করা হয়; পদের মাত্রাসংখ্যা হইতেই ছন্দের চাল বোঝা যায়, যিতাকর ছন্দে পদের মাত্রাসংখ্যা পরিমিত বলিয়াই তাহা যিতাকর। পদের মাত্রাসংখ্যা ত্রিক রাখিয়া নানাভাবে চরণ ও স্তবক গঠন করিলেও ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে, কিন্তু যদি পদের মাত্রাসংখ্যার হিসাবে গরমিল হয়, তবে চরণের মাত্রা বা স্তবক গঠনের দ্বীভিন্ন দ্বারা ছন্দের ঐক্য বজায় রাখা যাইবে না। হু' একটি উদাহরণের দ্বারা আমার বক্তব্যটি পরিষ্কৃত করিতেছি।

তুমি আছ মোর জীবন যরণ হরণ করি—

এই চরণটিতে মোট সতের মাত্রা।

সকাল বেলা কাটিয়া গেল বিকাল নাহি বার—

এই চরণটিতেও মোট সতের মাত্রা। কিন্তু এই দুইটি চরণে মোট মাত্রাসংখ্যা সমান বলিয়া তাহাদের সতের মাত্রার ছন্দ নাম দিয়া এক গোত্রে ফেলা কি সম্ভব হইবে? এই দুইটি চরণ কি কখন একই স্তবকে প্রাধিক্ত হইতে পারে? উত্তর—না। কারণ, এই দুইটি চরণের চাল ভিন্ন, তাহাদের প্রকৃতি ভিন্ন। এই পার্থক্যের প্রকাশ বোঝা যায় চরণের উপকরণ-স্বামীর পদের মাত্রা হইতে। প্রথম চরণটিতে মূল পদ ছয় মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

তুমি আছ মোর | জীবন যরণ | হরণ করি — (৬ + ৬ + ৪)

দ্বিতীয় চরণটিতে মূল পদ পাঁচ মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

সকাল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকাল নাহি | বার — (৫ + ৫ + ৫ + ২)

ছয় মাত্রার ও পাঁচ মাত্রার পদের ছন্দোত্তম সম্পূর্ণ পৃথক্। এই পার্থক্যের জন্যই উক্ত চরণ দুইটির ছন্দ সম্পূর্ণ বিভিন্ন প্রকৃতির বলিয়া মনে হয়। কাজেই



ছন্দের পরিচয় দিতে গেলে বা তাত্ত্বিক শ্রেণীবিন্যাস করিতে গেলে পদ্যের মাত্রাসংখ্যার অনুসারী করাই সঙ্গত, চরণের মাত্রাসংখ্যার অনুসারে করিলে কোন লাভ নাই।

আর একটি উদাহরণ দিই—

হেরিন্দু রাতে, উঠল উৎসবে

তরল কলরবে

কালোর বাত নাচতে চাঁদ সাগরতলে বাবে,

নীলব ডব মত বত সুখে

আমারি খাঁকা পদমেখা, আমারি দালা দুকে,

বেখিন্দু চুপে চুপে

আমারি ধাঁধা মুদ্রকের ছন্দ রূপে রূপে

অঙ্গে ডব রিমোলিরা ঘোলে

ললিত-বীত-কলিত-কলোলে।

উদ্ধৃত স্তবকের ভিন্ন ভিন্ন চরণে যথাক্রমে ১২, ৭, ১৭, ১২, ১৭, ৭, ১৭, ১২, ১২ মাত্রা আছে। এক একটি চরণের মোট মাত্রাসংখ্যা হইতে অথবা নির্দিষ্ট মাত্রার চরণ-সমিবেশের রীতি হইতে এখানে স্তবকের ঐক্যপূত্র পাওয়া যায় না। কিন্তু বরাবর পাঁচ মাত্রার মূলপদ্য কাবলত হইয়াছে বলিয়াই এখানে ছন্দের ঐক্য বজায় আছে। ইহা হইতেও বোঝা যায় যে ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায় পদ্যের মাত্রাসংখ্যা হইতে, চরণের মাত্রাসংখ্যা হইতে নহে।

এই উপলক্ষে পদ্য 'সবকে ছ' একটি কথা সংক্ষেপে উল্লেখ করিতে চাই। প্রত্যেক পদ্যের পরে একটি অঙ্কযুক্ত থাকে, অর্থাৎ সেই সময়ে জিহ্বার একবারের ঝাঁক শেষ হয় এবং পুনশ্চ পঙ্ক্তি সংগ্রহের অল্প অল্প জিহ্বার এক এক বারের ঝাঁকে ক্রান্তিবোধ বা বিরামের আবশ্যকতার বোধ না হওয়া পর্যন্ত বসন্ত উচ্চারণ করা যায় তাহারই নাম পদ্য।

এক একটি পদ্য দুইটি বা তিনটি পদ্যালের সমষ্টি। অন্ততঃ দুইটি পদ্যাল না থাকিলে পদ্যের যথো ছন্দের গতি বা তরঙ্গ অনুভূত হয় না। তিনটির বেশী পদ্যাল দিয়া পদ্য গঠিত হয় না, গঠন করিতে গেলে তাহা বাংলা ছন্দের গতির ব্যতিকারী হইবে। এক একটি পদ্যালে এক হইতে চার পদ্যাল মাত্রা থাকিতে পারে। এক একটি পদ্যাল সাধারণতঃ একটি গোটী মূল শব্দ অথবা



একাধিক গোটা মূল শব্দের সহিত সমান। পরীক্ষা স্বরস্বাস্থীকোর উত্থান-পতনের এক একটি তরঙ্গের অনুসরণ করে।

পরী ও চরণের মধ্যে পার্থক্য এই যে সাধারণতঃ চরণ যাত্রেই একাধিক পরকের সমষ্টি। পরকের পর অর্ধমতি, আর চরণের পর পূর্ণমতি থাকে।

এইবার নয় যাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত বলিয়া কবিত্তর যে উদাহরণগুলি দিয়াছেন সেইগুলির বিশ্লেষণ করা যাক।

(ক) আঁধার রজনী পোহাল,
 জগৎ পুরিল পুলকে,
 বিমল একাত্ত কিরণে
 মিলিল দুলোক কুলোকে।

এখানে প্রত্যেক পংক্তিতে নয় যাত্রা আছে। কিন্তু এক একটি পংক্তি কি এক একটি পরী, না, চরণ? পংক্তির শেষে যে মতি আছে তাহা অর্ধমতি, না, পূর্ণমতি? বিস্তার বৌক কি পংক্তির শেষে আসিয়া শেষ হইতেছে, না, পূর্বেই কোন স্থলে শেষ হইয়া আবার নূতন বৌকের আরম্ভ হইতেছে? ইহার ছন্দোলিপি কিরূপ হইবে?—

আঁধার : রজনী পোহাল।
 জগৎ : পুরিল : পুলকে।
 বিমল : একাত্ত : কিরণে।
 মিলিল : দুলোক : কুলোকে।

এইরূপ, না,

আঁধার : রজনী	পোহাল,	= (৩ + ৩) + ৩
জগৎ : পুরিল	পুলকে,	= (৩ + ৩) + ৩
বিমল : একাত্ত	কিরণে	= (৩ + ৩) + ৩
মিলিল : দুলোক	কুলোকে,	= (৩ + ৩) + ৩

এইরূপ ?

আবার যেন হয়, উদ্ধৃত শ্লোকটিতে ছয় যাত্রার পরীই মূলপরী, এবং দ্বিতীয় প্রকারে ছন্দোলিপি করাই স্বাভাবিক। কয়েকটি যুক্তি এ সম্পর্কে উত্থাপন করিতেছি।

“আঁধার” ও “রজনী” এই দুইটি শব্দের উচ্চারণকালে তদ্ব্যবধি ধ্বনিত যে প্রবাহ, “রজনী”র পর “পোহাল” উচ্চারণ করিতে গলে তদ্ব্যবধিও কি



ধ্বনিৰ সেই অৱস্থা ? “আধাৰ” ও “বজনী”ৰ মধ্যে বৰ্তি নাই, কিন্তু “বজনী”ৰ পৰে কি একটা হ্রস্ববৰ্তি বা অৰ্দ্ধবৰ্তি আসে না ? যদি আসে তবে ঐখানেই পৰ্কেৰ শেষ ও নূতন একটা পৰ্কেৰ আৰম্ভ ।

“পোহাল” শব্দটিৰ পৰা একটা কথা আছে এবং ঐখানেই একটা বাক্যৰ শেষ হইয়াছে । সুতরাং ঐখানে একটা পূৰ্ণবৰ্তি আসাই কি একান্ত বাধ্যাবিক নহে ? যদি ঐখানে পূৰ্ণবৰ্তি আসে, তবে ঐখানে একটা চরণেৰ শেষ হইয়াছে । জটিল শব্দকেৰ মধ্যে যেখানে elliptical বা অপূৰ্ণ চরণেৰ ব্যবহাৰ হয় সেখানে তিন অস্তিত্ব একটিনাত্ৰ পৰ্কে চরণ গঠিত হইতে পারে না । ইহাৰ কাৰণ এই যে হ্রস্ববৰ্তি বা অৰ্দ্ধবৰ্তি মোটে আসিল না, একেবাবেই পূৰ্ণবৰ্তি আসিয়া পড়িল— এইভাবে উচ্চাৰণ হয় না । সুতরাং “পোহাল” শব্দেৰ পৰা যদি পূৰ্ণবৰ্তি থাকে তবে তাহাৰ পূৰ্কে কোথাও হ্রস্ববৰ্তি নিস্তৰই আছে এবং সেইখানেই পৰ্কেৰ শেষ হইয়াছে ।

পৰেৰ দুইটি উদাহৰণ সম্বন্ধেও একথা খাটে । সে দুটিও ছব্র মাত্ৰাৰ পৰ্কেৰ বৰ্তিত ।

(খ)	গোড়াতেই	ঢাক		বাতনা	$(৩ + ২) + ৩$
	কাজ করা	ঃ তার		কাজ না	$= (৩ + ২) + ৩$
(গ)	শক্তি	হীনের		হাপনি	$= (৩ + ৩) + ৩$
	আপনারে	ঃ বারে		আপনি	$= (৩ + ২) + ৩$

ছব্র মাত্ৰাৰ পৰ্কেৰ ব্যবহাৰ বৰীক্ৰমাবেৰ কাৰেণ্ডা খুব বেগ, এ বিধেৰে তাহাৰ প্রাৰণতা বাধ্যাবিক ।

(৩ + ৩ + ৩) এই সংকেতে নব্র মাত্ৰাৰ ছন্দ রচনা কৰিতে গেলে সাধাৰণতঃ তাহা (৩ + ৩) + ৩ হইয়া দাঁড়ায় ; অৰ্থাতঃ বাচ্যকে নব্র মাত্ৰাৰ পৰ্কে বৰ্তিতে চাই তাহা ছব্র মাত্ৰাৰ একটা মূল পৰ্কে এবং তিন মাত্ৰাৰ একটা অপূৰ্ণ পৰ্কেৰ সমষ্টি হইয়া দাঁড়ায় । ত্রিশৈলেন্দ্ৰকুমাৰ মল্লিকও তাহা লক্ষ্য কৰিরাছেন ।

এই উদাহৰণগুলিতে যে নব্রমাত্ৰাৰ পৰ্কে নাই তাহাৰ একটা crucial test বা চূড়ান্ত প্রমাণ পৰে দিব । আপাততঃ অল্প নৃষ্টান্তগুলি আলোচনা করা যাক ।

- (খ) আসন দিলে অবাহকে
ভাষণ দিলে বীণা চানে,
যুঁজি গৌ তুমি যেনদুখে
পাঠায়েছিলে ঘোর পানে ।



এখানে মূলপদ্য নয় মাত্রার নয়, যদিও প্রতি পংক্তিতে নয়টি মাত্রা আছে। মূল পদ্য পাঁচ মাত্রার, প্রত্যেকটি পংক্তি একটি চরণ, প্রতি চরণে দুইটি পদ্য, একটি পাঁচ মাত্রার পূর্ণ পদ্য, অন্যটি চার মাত্রার অপূর্ণ পদ্য। ছন্দোনির্ণয় করিলে এইরূপ হইবে—

আসন দিলে		অনা : হতে	= (৩ + ২) + ২ + ২।
ভাষণ : দিলে		বীণা : জানে	= (৩ + ২) + (২ + ২)
বুঝি গো : তুমি		বেশ : হতে	= (৩ + ২) + ২ + ২।
পাঠারে : দিলে		মোর : পানে	= (৩ + ২) + ২ + ২।

এখানে (৩ + ২ + ৪) সঙ্কেতের পদ্য নাট, (২ + ২) + (২ + ২) সঙ্কেতের চরণ আছে। “আসন” ও “দিলে” এই দুই পদের মাঝে বেক্ষণ ঘনিত প্রযোজ্য, “দিলে” ও “অনাঃ হতে” মধ্যে সেক্ষণ নয়। “দিলে” শব্দের পর একটি বসতি অবশ্যজ্ঞাযী, সেখানে একটি পদের শেষ ঘনিত হইবে।

এতদ্বারা (৩ + ২ + ৪) এই সঙ্কেতে পদ্য রচিত হইতে পারে কি না সে সম্বন্ধে আরেকটি *a priori* আপত্তিও আছে। প্রথম-শেষে সেটগুলি আলোচনা করি।

- (৩) মনেহিহু বসিতে কাহে
সেবে কিছু ছিল না আশা।
কোন্ বলে যে জন থাকে
বুঝিলে না জাহারো জায়া।

এখানেও এক একটি পংক্তি এক একটি চরণ। প্রতি চরণে দুইটি পদ্য, প্রথমটি চার মাত্রার, দ্বিতীয়টি পাঁচ মাত্রার। সঙ্কেত (২ + ২) + (৩ + ২), প্রথম চার মাত্রার পর একটি অর্ধমাত্রার লক্ষণ স্পষ্ট।

একটু চেষ্টা করিয়া বরং এখানে এক কোঁকে সাত মাত্রা পর্যন্ত উচ্চারণ করিয়া প্রতি পংক্তিতে সাত মাত্রার একটি পূর্ণ ও দুই মাত্রার একটি অপূর্ণ পদ্য রাখা যায়, কিন্তু সমস্ত পংক্তিটিকে এক পদ্য ধরিয়া পাঠ অস্বাভাবিক হইবে।

- (৪) বিজুলী কোথা হতে এসে
তোমারে কে রাখিবে বেঁধে।
বেদের বুক চিরি গেলে
অত্যাচার করে কেঁদে কেঁদে।



(৬)	মোর বলে খসে।	সরসী
	এলে বহি পথ	ভুলিয়া।
	তবে মোর রাগে	করবী
	নিজ হাতে নিজে	ভুলিয়া।

এই দুই উদাহরণেই মূল পদ্য ছয় মাত্রার। (৫) উদাহরণে প্রতি পংক্তিতে তিন মাত্রার পদ এবং (৬) উদাহরণে প্রতি পংক্তিতে ছয় মাত্রার পদ অনেকটা বেশী ফাঁক ইচ্ছাপূর্বক রাখিয়া লেখা হইয়াছে। সুতরাং ঐ ঐ স্থলে যে নুতন করিয়া খোঁক আরম্ভ হইয়াছে এবং একটি পদ্য শেষ করিয়া আর একটি পদ্য আরম্ভ হইয়াছে তাহা সহজেই বোঝা যায়। অধিক বিশ্লেষণ অনাবশ্যক। স্মরণ রাখা উচিত যে বাংলার ছয় মাত্রার পদ্য আছে, পদ্যজ্ঞ নাই। চার মাত্রার চেয়ে বড় পদ্যজ্ঞ বাংলার অচল।

(৯)	বারে বারে বার হলিয়া ভাবের নয়ন-নীড়ে সে, বিরহের হলে হলিয়া মিলনের লাগি কিরে সে।
-----	---

রবীন্দ্রনাথ ইহাকে ৪ + ৪ + ১—এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া পড়িতে বলিয়াছেন। তিনি বলিয়া ন! দিলে অনেকেই বোধ হয় ইহাকে ৩ + ৩ এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া ছয় মাত্রার ছন্দ মনে করিয়া পাঠ করিতেন। নহিলে যে ভাবে শব্দকে ভাঙিয়া পড়িতে হয়, তাহাতে একটু অস্বাভাবিকতা আছে।

ভান্যার ন | রম নীরে | সে

অথবা

বাবার বে | লাব, দুরা | রে—

এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া পাঠ করিলে একটু কৃত্রিমতার অভিযোগ সম্ভব হইতে পারে। এক, দুই বা তিন মাত্রার ছোট শব্দকে ভাঙিয়া পদ্য অথবা পদ্যজ-গঠন এক স্বাভাবিক-প্রধান (বা ছড়া-র) ছন্দে চলে। অস্তিত্ব কেবল অপূর্ণ অস্থির পদ্য-গঠনের সময়ই ইহা চলিতে পারে। উপরের উদাহরণে যে শেষ অক্ষরটিকে বিচ্ছিন্ন করা হইয়াছে তাহাতে কোন দোষ নাই, কিন্তু “নয়ন” ও “বেলায়” এই দুইটি শব্দকে যে ভাবে ভাঙা হইয়াছে তাহাতে একটু কৃত্রিমতা ঘটিয়াছে। রবীন্দ্রনাথ ঐ স্থলেই স্বীকার করিয়াছেন যে “চরণের শেষে যেখানে



দীর্ঘ ষড়্ধি সেখানে একটিমাত্র ধ্বনিকে বিচ্ছিন্ন করে নিয়ে সেই ষড়্ধির মধ্যে তাকে আসন দেওয়া যায়" ; • কিন্তু অল্পত তাহা চলে না ।

যাহা হউক, চার চার মাত্রা করিয়াও যদি ভাগ করা যায়, তবে এক একটি বিভাগ যে পক্ষ ও সমগ্র পংক্তিটি যে চরণ তাহাতে সন্দেহ নাই । রবীন্দ্রনাথ নিজেকে বলিতেছেন যে "চরণের শেষে দীর্ঘ ষড়্ধি" আছে বলিয়া পংক্তির শেষের "ধ্বনি"-কে বিচ্ছিন্ন করা সম্ভব হইতেছে । সুতরাং এখানে যে চার মাত্রার পক্ষ ও নয় মাত্রার চরণ আছে তৎসম্বন্ধে কোন আলোচনা নিশ্চয়োজন ।

(ব) আলো এল যে ঘারে তব
 ওগো মাখবী বনছায়া ।
 দোহে মিলিয়া ধব ধব
 তুণে বিছারে পাখো মায়া ।

এখানেও প্রতি পংক্তি এক একটি চরণ, পক্ষ নহে । লিখিবার কায়দা হইতেই বোঝা যায় যে প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির দুই মাত্রাকে বিচ্ছিন্ন রাখিতে হইবে এবং তদনুসরণে দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তির প্রথম দুই মাত্রাকেও বিচ্ছিন্ন রাখিতে হইবে । সুতরাং বড় জোর এখানে সাত মাত্রার পক্ষ পাওয়া যায় । সে ক্ষেত্রে ছন্দোলিপি সঙ্কেত হইবে ২ + (৩ + ৪), (২ + ৩ + ৪) নহে । নতুবা (২ + ৩) + (২ + ২) এই সঙ্কেতে মূল পক্ষ পাঁচ মাত্রার পরিমাণ পাঠ করাও বেশ চলিতে পারে । সমগ্র পংক্তিটি একটি পক্ষ এবং ইহার মধ্যে অর্ধযতিরও স্থান নাই—এরূপ ধারণা কেন অসঙ্গত তাহা পরে বলিতেছি ।

(ক) সেতারের তারে ধাননী
 বীড়ে বীড়ে উঠে বাজিয়া ।
 গোধুলির রাগে মানসী
 সুরে যেন এলো সাজিয়া ।

এখানে মূল পক্ষ ছয় মাত্রার । প্রতি পংক্তিতে দুইটি পক্ষ, প্রথমটি ছয় মাত্রার, দ্বিতীয়টি তিন মাত্রার একটি অপূর্ণ পক্ষ । (ক) উদাহরণের সহিত ইহার ছন্দোপক কোন প্রভেদ নাই । "নিজ হাতে নিয়ো তুলিয়া" ও "সুরে যেন এলো সাজিয়া" ইহাদের ছন্দোলক্ষণ ও ধ্বনিপ্রবাহ একই ।

* "বাংলা ছন্দের মূলসূত্র"র ২১ (ক) সূত্রে এই কথাই বলা হইয়াছে ।



(ট)	জলে ডরা	নয়ন-পাতে
	বাগিতেছে	বেধ-রাসিনী ।
	কি লাগিলা	বিচসরাতে
	উড়ে হিরা,	হে বিরাসিনী ।

এখানে এক একটি পংক্তি এক একটি চরণ, প্রতি চরণে দুইটি পদ্য। প্রথমটি ৪ মাত্রার ও দ্বিতীয়টি ৫ মাত্রার। ৪ ও ৫ মাত্রার পদ্যজ-সংলিভ ৯ মাত্রার পদ্য এখানে নাই। প্রথমতঃ পাঁচ মাত্রার পদ্যজ হয় না। উপরের পংক্তি-গুলিতে 'নয়ন-পাতে', 'বেধ-রাসিনী' প্রভৃতি এক একটি পদ্য, পদ্যজ নহে; পড়িতে গেলেই একাধিক beat বেশ ধরা পড়ে। লিখিবার কার্যনা হইতেও দেখা যায় যে চার মাত্রার পরই একটু বেশী করিয়া ফাঁক রাখা হইয়াছে। তাহাতেও বোঝা যায় যে ঐ স্থানে একটু বতি আছে, অর্থাৎ এখানে পদ্য-বিভাগ হইয়াছে।

সুতরাং দেখা যাউতেছে যে নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে যে উদাহরণ-গুলি রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন, সেগুলি নয় মাত্রার চরণের দৃষ্টান্ত, নয় মাত্রার পদ্যের দৃষ্টান্ত নহে।

এইবার crucial test বা চূড়ান্ত প্রমাণের কথা বলি। পদ্যমাত্রাকেই পদ্যজের বিভাগ করার নানা সঙ্কেত আছে। আট মাত্রার পদ্যকে ৪+৪ অথবা ৩+৩+২ সঙ্কেত অনুসারে, ৯ মাত্রার পদ্যকে ৩+৩+৩, ৪+৩+২, ৪+৪+২, ২+৪+৪ সঙ্কেত অনুসারে পদ্যজের বিভাজন করা যায়। কিন্তু দুইটি পদ্যের মোট মাত্রা সমান থাকিলে তাহাদের পদ্যজ-বিভাগের সঙ্কেত বিভিন্ন হইলেও তাহারা একাঙ্গনে গান পাইতে পারে। নয় মাত্রার ছন্দ বলিয়া যে উদাহরণগুলি দেওয়া হইয়াছে তাহাতে নানা বিভিন্ন সঙ্কেত আছে। যদি বিভিন্ন সঙ্কেতের পংক্তিগুলির পরস্পর পরিবর্তন দ্বারা ছন্দ অক্ষুণ্ণ থাকে তবেই প্রমাণ হইবে যে পংক্তিগুলি পদ্য। যদি না থাকে, তবে বুঝিতে হইবে যে তাহাদের মধ্যে পদ্যগত পার্থক্য আছে, এবং মোট মাত্রাসংখ্যা সমান থাকিলেও ঐ কারণে ছন্দোপতন হইতেছে। অর্থাৎ পংক্তিগুলি চরণ, পদ্য নহে। এইবার পরীক্ষা করা যাক। রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধ হইতেই পংক্তিগুলি উদ্ধৃত করিতেছি—

কতীক শুক শুক রবে

বাগিতেছে বেধ-রাসিনী ।

মোর ব্যথাখানি পূকারে

বসিয়াছিলে একাকিনী ।



অর্থের খিচুড়ি হোক, ছন্দেরও খিচুড়ি হইতেছে কি ? প্রতি পংক্তিতে নয় যাত্রা কিন্তু বজার আছে ।

শুকতার চাখের সাখী

সাখী বাহি পার আকাশে ।

চাপা, তোমার আঙিনাতে

তোমার নয়ন খোঁজে সে । ”

এ স্থলে প্রতি পংক্তিতেই নয় যাত্রা আছে, কিন্তু ছন্দ অক্ষুর আছে কি ?

• এই উপলক্ষে শ্রীশৈলেন্দ্রকুমার ঘোষিকের উদাহরণ কয়েকটির উল্লেখ করিতে চাই : তাঁর রচনা হইতেও ঠিক প্রমাণ পাওয়া গেল না, কারণ তাঁহার উদাহরণে প্রতিসব পংক্তিগুলিতে একই সংকেত ব্যবহৃত হইয়াছে। ‘সুখ ছন্দ গজেন’ ‘করি বৃদ্ধ বক্ষন’ এই দুই পংক্তিতে একই সংকেত, (২ + ৩) + ৪। সেইরূপ ‘রাখিলাম নয় যাত্রা’, ‘করিলাম মহাযাত্রা’ এই দুই স্থলে সংকেত (৪ + ২) + ৩। শুদ্ধাচ “ছন্দ কিছু হইয়াছে কি না ছন্দ-রসিকই বলিতে পারেন”।

এইবার নয় যাত্রার পক্ষ রচনা বাংলায় সম্ভব কিনা তৎসম্বন্ধে দু’ একটি তর্ক উপস্থাপন করিতে চাই। পূর্বপক্ষ ও উত্তরপক্ষের যথো বিচার হিসাবে সেগুলি বোঝান সুবিধা হইবে।

পূঃ পঃ—নয় যাত্রার পক্ষ বাংলায় না চলার কোন কারণ নাই। বাংলার বিষয় যাত্রার পক্ষ চলে এবং দশ যাত্রা পর্যন্ত দীর্ঘ পদের চলন আছে। সুতরাং নয় যাত্রার পক্ষ বেশ চলিতে পারে।

উঃ পঃ—কিন্তু তাহার উদাহরণ দিতে পার ?

পূঃ পঃ—উদাহরণ আপাততঃ দিতে পারিতেছি না। এ রকমের পক্ষ কবিতা হ্রস্ব ব্যবহার করেন নাই। কিন্তু ভবিষ্যতে করিলেও করিতে পারেন। না কবিতার কোন কারণ আছে কি ?

উঃ পঃ—আছে। বাংলা ছন্দের পক্ষগঠনের রীতি অনুসারে নয় যাত্রার পক্ষ রচিত হইতে পারে না।

পূঃ পঃ—কেন ?

উঃ পঃ—পক্ষযাত্রা দুইটি বা তিনটি পক্ষের সমষ্টি। বাংলার বধন চার যাত্রার চেয়ে বড় পক্ষ চল না, তখন দুইটি পক্ষ দিয়া নয় যাত্রার পক্ষ রচিত হইতে পারে না। যদি তিনটি পক্ষ দিয়া নয় যাত্রার পক্ষ



রচনা করিতে চর, তবে নিম্নলিখিত কয়েকটি সঙ্কেতের অনুসরণ করিতে হইবে। (অ) ২+৩+৪, (আ) ৪+৩+২, (ই) ২+৪+৩, (ঈ) ৩+৪+২, (উ) ৩+৩+৩, (ঊ) ৩+২+৪, (ঋ) ৪+২+৩, (এ) ৪+৪+২, (ঐ) ৪+২+৪, (ও) ২+৪+৪। কিন্তু এই দশটির মধ্যে (ই), (ঈ), (উ), (ঋ), (ঐ) নামক সঙ্কেতগুলি অচল, কারণ জাতাতে দৈর্ঘ্যের ক্রম অনুসারে পরীক্ষণগুলিকে সাভান হয় নাই, সুতরাং বাংলা ছন্দের একটি মূল রীতির ব্যতিচার হইয়াছে। বাকী রচিত পাঁচটি,— (অ), (আ), (উ), (এ), (ও)। তন্মধ্যে (অ), (আ), (এ), (ও) নামক সঙ্কেতে যুগ্ম মাত্রার ও অযুগ্ম মাত্রার পরীক্ষণের পর পর সন্নিবেশ হইয়াছে। বিষম মাত্রার পরীক্ষণ পর পর থাকিলে একটা উচ্চল, চপল জাতি আসে, তৎকাল অবিলম্বে বতি স্থাপন করিয়া ছন্দের তারসাম্য রক্ষা করিতে হয়; অর্থাৎ কেবলমাত্র দুই পরীক্ষণযোগে রচিত পক্ষেই বিষম মাত্রার পরীক্ষণ ব্যবহৃত হইতে পারে। তিন পরীক্ষণবিশিষ্ট পক্ষের অযুগ্ম মাত্রার পরীক্ষণ ব্যবহৃত হইলেই তাহার পর আর একটি অযুগ্ম মাত্রার পরীক্ষণ বসাইয়া ছন্দের সাম্য রক্ষা করিতে হয়। রবীন্দ্রনাথ ‘সমুদ্রপথে’ ছন্দ সম্বন্ধে যে প্রবন্ধগুলি পূর্বে লিখিয়াছিলেন তাহাতেও এই তত্ত্বের আভাস আছে। ‘পরিচয়ে’ও রবীন্দ্রনাথ নয় মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণগুলি দিয়াছেন সেগুলিতে যে তিনি পংক্তিতে বাস্তবিক একাধিক পক্ষের ব্যবহার করিতে বাধ্য হইয়াছেন, তাহা হইতেও একথা প্রমাণ হয়।

পূ: প:—কিন্তু (উ) চিহ্নিত পরীক্ষণে ত কোন রীতিরই ব্যত্যয় হয় নাই।

উ: প:—হয় নাই বটে, কিন্তু সেখানে চর মাত্রার পক্ষ-বিভাগ করার প্রবৃত্তি এত সহজে আসে যে নয় মাত্রার পক্ষ আর থাকে না। নয় অযুগ্ম সংখ্যা। অযুগ্ম সংখ্যার পক্ষ বাংলার বেশী ব্যবহার হয় না। পাঁচ ও সাত মাত্রার পক্ষ বাংলার চলে, কিন্তু Syncopated movement বা খণ্ডগতির পক্ষ হিসাবেই তাহারা চলে। সেজন্য দুইটি মাত্র বিষম মাত্রার পরীক্ষণের পরপর সন্নিবেশ আবশ্যক, সব মাত্রার তিনটি পরীক্ষণ দিয়া Syncopated movement রাখা যায় না।

পূ: প:—এ সমস্ত যুক্তির সারবত্তা দখটে আছে বটে, তবুও ৩+৩+৩ সঙ্কেতের পক্ষ চলিবে না কেন? অবশ্য Syncopated movement না হইতে



পারে, কিন্তু অল্প রকমের সতিও ত সম্ভব। কোন ভবিষ্যৎ ছন্দঃ-
শিল্পীর রচনার এতখানি প্রমাণ হইতে পারে। প্রাচীন তরল ত্রিশদীর
শেষ পদ কি ৩ মাত্রার পদ নহে ?

১৩৪০।

।

রবীন্দ্রনাথ পড়ে এই প্রবন্ধের এক উত্তর দিরাছিলেন। কবিগুরুর সহিত বিতর্কে প্রবৃত্ত
হওয়ার ইচ্ছা ছিল না বলিয়া আমি কোন প্রত্যুত্তর করি নাই। দ্বিতীয় প্রবন্ধেও রবীন্দ্রনাথ
আমার মুক্তির উত্তর দিতে পারিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না, পর্ক ও চরণ লইয়া গোলমাল করিয়াছেন,
তর্ক যে নয় মাত্রার চরণ নহে, নয় মাত্রার পর্ক লইয়া, তাহা অনেক সময়ে বিশ্বস্ত হইয়াছেন।
অনেক সময়ে আমি দাড়া বলি নাই তাহা আমার কাছে ঢাপাইয়া দিরাছেন, আমার কখন কখন
“পর্কবাহা খচিত এই ব্যরোবাহা” = স্তুতি বলিয়া আমার মুক্তি-ই অজান্তেই গ্রহণ করিয়াছেন।

এই প্রবন্ধটি পুনর্মুদ্রণের বিশেষ ইচ্ছা ছিল না। কিন্তু বিবর্তারতী প্রকাশের হইতে প্রকাশিত
‘ছন্দ’ নামক গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের এ সম্পর্কে লিখিত দুইটি প্রবন্ধ-ই খান পাইয়াছে বলিয়া বন্ধুদের
অশ্রুতোষে বর্তমান প্রবন্ধটি পুনঃপ্রকাশ করিলাম।

পরিণেমে বলা আবশ্যক যে ছান্দসিক হিসাবে কবিগুরুর প্রতি আমার দ্রষ্টা কাহারও চেয়ে
কম নহে। ‘সম্বন্ধপত্র’ প্রকাশিত তাঁহার প্রবন্ধাবি পড়িয়াই ছন্দের আলোচনার আমার প্রবৃত্তি
হয়। ১৩৩৮ সালের বৈশাখে তাঁহার সহিত আমার দেখা হয়, এবং ছন্দ লইয়া আলোচনা হয়।
তিনি মুখে ও পত্রে এ বিষয়ে আমার প্রশ্নসম্পর্কে তাঁহার যে অতিমত জ্ঞাপন করেন তাহাতে
আমি বদ্ধ বোধ করি। পরে ছন্দ সম্পর্কে তিনি বাহা লিখিয়াছেন, তাহাতে আমার মতেরই
শোষণ হইয়াছে বলিয়া মনে হয়। তাঁহার সহিত আমার কল্যাণ যে মতভেদ হইয়াছে তাহা
একটা পারিভাষিক শব্দের ব্যবহার বা বসণা বিষয় লইয়া। ছন্দ সম্পর্কে তাঁহার অশ্রুততির
আমোদ্যতা আমি নতমতকেই স্বীকার করি।



গানের ছন্দ *

গানের ছন্দ লইয়া আর সমস্ত প্রধান ভাষাতেই অসামান্য চর্চা হইয়াছে, এবং বিভিন্ন ভাষায় প্রচলিত কাব্যছন্দের রীতি নির্ণয়ের চেষ্টাও হইয়াছে। কিন্তু ছন্দ কেবল গানে নয়, গদ্যেও আছে। ব্যাপক অর্থে ধরিলে, ছন্দ সমস্ত সুকুমার কলাবই লক্ষণ। সুশিখিত গদ্যও যে সুন্দর হইতে পারে তাহা আমরা সকলেই জানি, এবং সেই সৌন্দর্য্য যে মাত্র অর্থগত বা ভাবগত নয়, তাহার যে বাহ্য রূপ আছে, ধ্বনি-বিজ্ঞানসের কোশলে তাহা যে 'কানের ভিতর দিয়া মরমে' প্রবেশ করিতে ও আবেগের স্রোতনা করিতে পারে, সে রকম একটা বোধও আমাদের অনেকের আছে। অর্থাৎ ছন্দোময় গদের অস্তিত্ব আমরা অনেক সময়ে অনুভব করিয়া থাকি। কিন্তু গদ্যছন্দের স্বরূপ নির্ণয়ের জন্য তাৎপর্য্য চেষ্টা হয় নাই, এবং ইহার প্রকৃতি সম্বন্ধে আমাদের জ্ঞানও খুব স্পষ্ট নহে। Aristotle বলিয়া গিয়াছেন যে গানেরও rhythm অর্থাৎ ছন্দ আছে, কিন্তু তাহা metrical অর্থাৎ কাব্যছন্দের সম্বন্ধী নহে। গদ্যছন্দের ও কাব্যছন্দের পরস্পর পার্থক্য কিলে— তৎসম্বন্ধে Aristotle-এর মতামত জানা যায় না। বাহারা Latin ভাষার বিশেষ চর্চা করিয়াছেন তাঁহার Cicero প্রকৃতি সুবক্তা ও প্রলেখকের রচনার ছন্দের স্পষ্ট লক্ষণ পাইয়াছেন এবং নিয়মিত cursus ব্যবহার ইত্যাদি রীতি লক্ষ্য করিয়াছেন। Latin ভাষার শেষ বৃগেও Vulgate Bible ইত্যাদিতে ছন্দের লক্ষণ দৃষ্ট হয়। ইংরাজী ধর্ম্মপুস্তকান্তিতে Vulgate Bible-এর প্রভাব যথেষ্ট, এবং ছন্দোলক্ষণাত্মক গদ্য ব্যবহারেও সে প্রভাব লক্ষিত হয়। কিছুকাল হইতে ইংরাজী সাহিত্যবাসিকবৃন্দের মধ্যে কেহ কেহ গানের ছন্দ লইয়া আলোচনা করিতেছেন এবং তাহার ফলে ইংরাজী গদ্যছন্দ সম্পর্কে সমস্ত জিজ্ঞাসার তৃপ্তি না হইলেও এতদ্বিষয়ে ধারণা অনেকটা পরিষ্কার হইয়াছে। বর্তমান অবধি বাংলা গদ্যছন্দ সম্বন্ধে খোঁটানুটি কয়েকটি তথ্য আলোচনা করার চেষ্টা হইবে।

ইংরাজী উচ্চারণে accent-এর গুরুত্ব সর্বাপেক্ষা অধিক বলিয়া accent-এর অবস্থানের উপরেই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। ইংরাজী গদ্যছন্দের ক্ষয়

* গদ্য ছন্দ সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা সংকলিত Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose-Verses (Journal of the Department of Letters, Calcutta University, Vol XXXII) নামক গ্রন্থে পাওয়া যাইবে।



ইংরাজী গদ্যছন্দেও accent-ই সর্বাংশেই উল্লেখযোগ্য ধ্বনিলক্ষণ। কিন্তু, বাংলার ঘড়ির অবস্থানের উপরেই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। দুই ঘড়ির সম্যবর্তী শব্দসমষ্টি বা পর্বের যাত্রা অমূল্যে বাংলার ছন্দোবিচার চলে। গদ্যছন্দ ও গদ্যছন্দ উভয়ই এই কথা খাটে। ছন্দোময় গদ্যেরও উপকরণ—এক এক ঝোঁকে (impulse) সমুচ্চারিত শব্দসমষ্টি অর্থাৎ পদ্য। একটা উপাহরণ দেওয়া যাক—

“সত্য সেলুকন্। কি বিচিত্র এই দেশ। দিনে প্রচণ্ড সূর্য। এর গাঢ় মীল আকাশ পুড়িয়ে দিয়ে যায়; আর রাত্ৰিকালে শুভ্র চন্দ্রমা এসে তাকে শিখ জোৎস্নার স্নান করিয়ে দেয়। তামসী রায়ে অসংখ্য উজ্জ্বল জ্যোতিঃপুঞ্জ বহন এর আকাশ কলমল করে, আশি বিস্মিত আতঙ্কে চেঁচো থাকি। আবুটে বন-বৃক্ষ দেবরাশি গুরুগম্বীর পর্জনে প্রকাণ্ড বৈজ্ঞানিকের মত এর আকাশ ছেঁয়ে আসে, আশি দির্ঘাকৃ হায়ে দাঁড়িয়ে দেখি। এর অপ্রতীকী ধবল তুবার-সৌলি মীল হিমাত্রি হিরতাবে দাঁড়িয়ে আছে। এর বিশাল বদ নদী ফেনিল উজ্জ্বলে উদ্ভাসবেগে ছুটেছে। এর বহুভূমি বিরাট বেঙ্গাচাঁদের বত তল খালুরাশি নিয়ে খেলা করছে।”

(দ্বিজেনলাল রায়—চন্দ্রভণ্ড, প্রথম দৃষ্ট)

উপরে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তির ভাষা গদ্য হইলেও তাহা যে ছন্দোময়—এ কথা বোধ হয় কেহই অস্বীকার করিবেন না। বাংলা গদ্যছন্দের ইহা খুব উৎকৃষ্ট উপাহরণ নয়। এতদংশেই আরও চমৎকার ও আবেগময় ছন্দোবদ্ধ গদ্য—রবীন্দ্রনাথ, বঙ্কিমচন্দ্র ও কালীপ্রসন্ন বোষের গদ্য-রচনার পাণ্ডরা যায়। কিন্তু উপরে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তির আবৃত্তির রীতি শিক্ষিত বাঙালী মাত্রেই বোধ হয় সুপরিচিত। সহর বক্ষবলের রঙ্গমঞ্চে, এমন কি অনেক বিদ্যালয়েও বহুবার এই কয়েকটি পংক্তির আবৃত্তি হইয়াছে। সুতরাং এই রচনার ছন্দ লইয়া আলোচনা করিলে তাহা সকলেরই প্রনিধান করা সহজ হইবে।

যতি মাত্রাভেদে দুই প্রকার—অর্ধযতি ও পূর্ণযতি। গদ্যে এক একটি phrase বা অর্ধবাচক শব্দসমষ্টি লইয়া, কখন কখন বা এক একটি শব্দ লইয়া এক একটি পদ্য গঠিত হয়, এবং এবিধ পর্বের পর একটি অর্ধযতি পড়ে। কয়েকটি পদ্য সহযোগে গদ্যের এক একটি বৃহত্তর বিভাগ অর্থাৎ বাক্য বা খণ্ডবাক্য গঠিত হয়, এবং তাহার পরে এক একটি পূর্ণযতি পড়ে। উদ্ধৃত পংক্তি কয়েকটির পদ্যবিভাগ করিলে এইরূপ দাঁড়াইবে।

[১। চিত্রের দ্বারা অর্ধযতি এবং ২। চিত্রের দ্বারা পূর্ণযতি নির্দেশ করা হইবে]

১ম বাক্য - সত্য, | সেলুকন্।

-২য় - - কি বিচিত্র | এই দেশ।



- ৩য় বাক্য - দিনে | প্রচণ্ড পূর্ণা | এর গাঢ় নীল আকাশ | পুড়িয়ে দিবে ঘাস ॥
- ৪র্থ " - আর | রাত্তিকালে | গুঁড় চক্ৰমা এসে | তাকে | হিড় জোখগ্রাস | গান করিয়ে দেয়
- ৫ম " - তারদী রাতে | অগণা ঝঙ্কল জোতি:পুটে | বখন | এর আকাশ | কলরল করে ॥
- ৬ষ্ঠ " - আদি | গিন্নিত আশতে | চেয়ে থাকি
- ৭ম " - গ্রাবুটে | বনকুক মেঘরাশি | গুরু-গভীর গর্জনে | একাণ্ড দৈত্য-লৈন্তের মত | এর আকাশ ঘেঁষে আসে ॥
- ৮ম " - আমি | মিলকে হরে | গাড়ির বেধি "
- ৯ম " - এর | অস্তরেবী | ধবল দুধাক-খোলি | বীল হিবাতি | হিরন্মধ্যে | গাড়িরে আছে ॥
- ১০ম " - এর | বিপাল নমনদী | কেনিল উজ্জ্বলে | উদ্ভাস বেগে | ছুটেছে "
- ১১ম " - এর | মলকুমি | বিরাট বেঙ্কাটারের মত | গুরু বায়ুরাশি নিয়ে | খেলা করছে ॥

গল্পের পর্বের ছায় গল্পের পর্বও ছুইটি বা তিনটি পর্বাক্ষের সমষ্টি। পর্বের অন্তর্ভুক্ত পর্বাক্ষগুলির পরস্পর অনুপাত ও তুলনা হইতে-ই এক একটি পর্বের বিশিষ্ট চম্ভোলক্ষণ জন্মে এবং সম্পন্নানুভূতি হয়। বাংলার গল্পের ছায় গল্পেও ছন্দের হিসাব চলে যায়। অনুসারে। বাংলা গল্পে মাত্রাপদ্ধতি পদ্যরাজ্যতীর গল্পের পদ্ধতির অন্তরূপ; অর্থাৎ প্রত্যেক অক্ষর বা syllable এক মাত্রা বলিয়া ধরা হয়, কেবল গল্পের অস্ত্রা অক্ষর হলন্ত হইলে তাহাকে গুই মাত্রা ধরা হয়। এক কথায়, গল্পের মাত্রাপদ্ধতি স্বভাবমাত্রিক। এই পদ্ধতিই বাংলা উচ্চারণের সাধারণ ও বাস্তবিক পদ্ধতি। তবে, মাত্রার দিক্ দিয়া বাংলা উচ্চারণের তীতি একেবারে বাধাধরা নয়, আবৃত্তক মত আবেগের হ্রাসবৃদ্ধি অনুসারে গল্পের অস্ত্রা হলন্ত অক্ষর ছাড়া অস্ত্রান্ত অক্ষরেরও দীর্ঘীকরণ করা বাহিতে পারে।

গল্পেও এক একটি পর্বাক্ষ সাধারণতঃ দুই, তিন বা চার মাত্রার হইয়া থাকে। কখন কখন এক মাত্রার পর্বাক্ষও দেখা যায়।

গল্পে পর্বাক্ষ-মাত্রাই একটি বা ততোধিক গোটা মূল শব্দ থাকিবে। গল্পে পর্বাক্ষ লইয়া পর্বাক্ষ-গঠন করা চলে না। সুতরাং বলা বাহুল্য যে গল্পের এক একটি পর্বের কয়েকটি গোটা মূল শব্দ থাকিবে।

গল্পের পর্বের সহিত গল্পের পর্বের প্রধান পার্থক্য এই যে গল্পে পর্বের অন্তর্ভুক্ত পর্বাক্ষগুলি হয় পরস্পর সমান হইবে, না হয়, তাহাদের মাত্রার ক্রম অনুসারে তাহাদিগকে সাজাইতে হইবে; কিন্তু গল্পে নানা উপায়ে পর্বের মধ্যে



পর্কাজগুলি সাক্ষান বার। আয়ানের উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে নিম্নলিখিত ভাবে পর্কাজ-বিভাগ হইয়াছে, দেখা যাইতেছে।

	পর্কাসংখ্যা
১ম বাক্য - [২]।[৪]	... ২
২য় " - (১+৩=) ৪।(২+২=) ৪	... ২
৩য় " - [২]।(৩+২=) ৫।(২+৩+৩=) ৮।(৩+৪=) ৭	... ৪
৪র্থ " - [২]।(২+২=) ৪।(২+৩+২=) ৭।[২]।(২+৩=) ৫। (২+৩+২=) ৭	... ৬
৫ম " - (৩+২=) ৫।(৩+৩+৪=) ১০।[৩]।(২+৩=) ৫। (৪+২=) ৬	... ৪
৬ষ্ঠ " - [২]।(৩+৩=) ৬।(২+২=) ৪	... ৬
৭ম " - [৩]।(৪+৪=) ৮।(২+৩+৩=) ৮।(৩+৫+২+২=) ১০। (২+৩+৪=) ৯	... ৫
৮ম " - [২]।(৩+২=) ৫।(৩+২=) ৫	... ৬
৯ম " - [২]।(২+২=) ৪।(৩+৩+২=) ৮।(২+৩=) ৫। (২+২=) ৪।(৩+২=) ৫	... ৬
১০ম " - [২]।(৩+৩=) ৬।(৩+৩=) ৬।(৩+২=) ৫।[৪]	... ৫
১১ম " - [২]।(২+২=) ৪।(৩+৪+২+২=) ১০।(২+৩+২=) ৮। (২+২=) ৪	... ৪
	৪৬

এইবার বিশ্লিষ্ট উদ্ধৃতাংশের ছন্দোলক্ষণ সম্বন্ধে কয়েকটি মন্তব্য করার সুবিধা হইবে।

এখানে মোট ৪৬টি পর্ক আছে। তন্মধ্যে যে পর্কগুলির দ্বিট দিকে [] চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেগুলিতে মাত্র একটি কবিতা পর্কাজ আছে। এইরূপ ১৩টি পর্ক ১১টি বাক্যের মধ্যে আছে। যেটামূটি প্রত্যেক বাক্যে এইরূপ একটি পর্ক থাকে ধরা যাইতে পারে। এইরূপ পর্কে একটি মাত্র পর্কাজ থাকে বলিয়া কোনরূপ ছন্দঃস্পন্দন ইহাতে পাওয়া যায় না, সুতরাং লক্ষ্যবিচারে ইহাদিগকে ছন্দের পর্ক বলা উচিত নয়। বাস্তবিক পক্ষে ইহারা ছন্দের অভিরিক্ত (hypermetric) এক একটি শব্দ মাত্র। বাক্যের মধ্যে যেখানে নূতন একটা ছন্দঃপ্রবাহের আরম্ভ, তাহার পূর্বে ইহাদিগকে পাওয়া যায়। কদাচিৎ ছন্দঃপ্রবাহের শেষেও ইহাদিগকে দেখা যায়। এই নিঃস্পন্দ শব্দগুলিকে ভর

করিয়াই ছন্দ-তরঙ্গে ভেলা ভাসাইতে হয়, কখন কখন ছন্দের ভেলা আসিয়া এইরূপ শব্দগুলিতে ঠেকিয়া ফিরে হয়। পক্ষে কখন কখন এইরূপ অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার দেখা যায়, কিন্তু ইহাদের ব্যবহার গণ্ডেই অপেক্ষাকৃত বহুল। *

বিশেষ করিয়া লক্ষ্যের বিষয় এই যে উক্তভাংশে নানা বিভিন্ন আদর্শে পর্কের মধ্যে পর্কাজের সন্নিবেশ হইয়াছে। পক্ষে তিনটি পর্কাজের দ্বারা কোন পর্ক গঠিত হইলে তাহাদের প্রথম দুইটি বা শেষ দুইটি পর্কাজ সমান রাখিতে হয়, অপেক্ষাকৃত হ্রস্বতর বা দীর্ঘতর আর একটি পর্কাজ পর্কের আদিতে বা শেষে স্থান পায়, কিন্তু মধ্যে কদাচ তাহার স্থান হয় না। গণ্ডে কিন্তু তাহা চলিতে পারে, এমন কি মধ্যলঘু বা মধ্যগুরু অর্থাৎ তরঙ্গাঙ্কিত ছন্দোযুক্ত পর্কের ব্যবহারেই গণ্ডের একটি বিশিষ্ট লক্ষণ কানে ধরা পড়ে। উক্তভাংশে ১-টি পর্কে তিনটি করিয়া পর্কাজ আছে। তন্মধ্যে মাত্র তিনটির গঠনরীতি পদ্যরীতির অনুযায়ী ("অগণা উচ্ছল জ্যোতিঃসুভে", "গুরু-গজীর গর্জনে", "ধবল-তুষার মৌলি")। কিন্তু "ভ্রম চক্ষুমা এসে", "জান করিয়ে দেব" ইত্যাদি পর্কের ব্যবহার পক্ষে চলে না।

এতদ্বারা গণ্ডে পরস্পর অসমান তিনটি পর্কাজ লইয়াও পদ্য গঠিত হইতে পারে, পক্ষে তাহা চলে না। এই ধরনের চারিটি পর্ক উক্তভাংশে দেখা যায় ("এর গাঢ় নীল আকাশ", "প্রকাণ্ড দৈত্যদৈত্যের যত", "এর আকাশ ছেয়ে আসে", "বিরাট খেজাচাঁদের যত")। অসমান তিনটি পর্কাজ থাকিলে বৃহত্তম পর্কাজটি আদি, অন্ত বা মধ্য যে কোন স্থানে বসান যাইতে পারে। "এর গাঢ়-নীল আকাশ" এই পর্কটিতে মধ্যে এবং "এর আকাশ ছেয়ে আসে" এই পর্কটিতে অন্তে বৃহত্তম পর্কাজটির স্থান হইয়াছে।

("প্রকাণ্ড দৈত্যদৈত্যের যত" ও "বিরাট খেজাচাঁদের যত" এই দুইটি পর্ক সম্বন্ধে একটি কথা বলা দরকার। আপাততঃ মনে হয় যেন ইহাদের সংকেত ৩+৪+২, সুতরাং এই দুইটি পর্ক যেন গজছন্দের ব্যতীত হইয়াছে। কিন্তু ইহাদের আবৃত্তি হয় ৩+৪+৩ এই সংকেত অনুসারে, 'বিরাট খেজাচাঁদ এর যত' এই ধরনে।)

লক্ষ্য করিবার বিষয় যে গণ্ডে নয় মাত্রার পর্কের বহুই ব্যবহার আছে, কিন্তু পক্ষে নয় মাত্রার পর্কের ব্যবহার দেখা যায় না। পক্ষে সাত মাত্রার পর্ক

* পক্ষের মধ্যে পক্ষের আঙ্গিন আঙ্গিন বলে অনেক সময়ে নুতন ধরনের বৈচিত্র্য উপভোগ হয় এবং পক্ষের ব্যঞ্জনাশক্তি বৃদ্ধি পায়। ইহা সমস্ত ভাষাতেই ছন্দের একটি গুণ বস্তু। পক্ষে ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ যোজন করা গণ্ডের আঙ্গিন আঙ্গিনের অন্ততম উপায়।



যে ভাবে গঠিত হয়, তাহা ভিন্ন অন্য উপায়েও গড়ে সাত মাত্রার পদ রচিত হইয়া থাকে।

পদ্যছন্দ ও গদ্যছন্দের মধ্যে সর্বপ্রধান পার্থক্য এই যে—পদ্যছন্দ ঐক্যপ্রধান এবং গদ্যছন্দ বৈচিত্র্যপ্রধান। গদ্যে এক একটি বৃহত্তর ছন্দোবিভাগের অর্থাৎ চরণের অন্তর্ভুক্ত পদগুলি সাধারণতঃ সমান হয়, কেবল চরণের শেষ পদটি পূর্ণ বিরামের পূর্বে অবস্থিত বলিয়া অনেক সময়ে বৃহত্তর হয়। যে স্থলে পর পর পদগুলির মাত্রা সমান নয়, সে স্থলে কোন সুস্পষ্ট আদর্শের অনুসরণে তাহাদের মাত্রা নিয়মিত হয়। গদ্যে কিন্তু বৈচিত্র্যেরই প্রাধান্য। পর পর পদগুলি সমান না হওয়া কিংবা কোন নম্রার অনুসরণে পদের মাত্রা নিয়মিত না হওয়াই গদ্যের রীতি। বাক্যের অন্তর্ভুক্ত পদগুলি সাময়িক আবেগের প্রকৃতি অনুসারে কখন কখন ক্রমে বৃহত্তর, কখন কখন দীর্ঘতর হয়। কিন্তু বাক্যের শেষে পৌঁছিলে এইরূপ গতির প্রতিক্রিয়া চর, প্রায়ই শেষ পদের বিশ্রীত প্রকৃতি দেখা যায়। ইহাতেই গদ্যের ভাবসাম্য রক্ষিত হয়। এই ধরণের গতি হইতেই বিশিষ্ট পদ্যছন্দের লক্ষণ প্রকটিত হয়। উদ্ভূতাপের পদগুলি লব্ধে আলোচনা করিলে ইহা বুঝা যাইবে।

প্রথম বাক্যটির দুইটি পদই এক-শব্দ-যুক্ত এবং ছন্দঃস্পন্দনহীন। তদু এই বাক্যটি হইতেই কোনরূপ ছন্দের অস্তিত্ব বুঝা যায় না। দ্বিতীয় বাক্যটিতে চারি মাত্রার পরস্পর সমান দুইটি পদ আছে। দুইটি পরস্পর সমান পদ থাকায় এই বাক্যটির ভাবসাম্য রক্ষিত হইয়াছে। গদ্যে এইরূপ প্রতিসম বাক্যের ব্যবহার চলে, কিন্তু পদ্যছন্দেই ইহা বিশিষ্ট লক্ষণ। স্মরণ্য ইহাতে বিশিষ্ট গদ্যছন্দ পাওয়া যায় না। কিন্তু প্রথম ও দ্বিতীয় বাক্যটি একত্র পাঠ করিলে এবং একই ছন্দ-প্রবাহের অংশ বলিয়া ধরিলে, গদ্যছন্দের লক্ষণ পাওয়া যায়। তাহা হইলে প্রথম বাক্যটিকে ৬ মাত্রার একটি পদ এবং দ্বিতীয় বাক্যটিকে ৮ মাত্রার আর একটি পদ বলিয়া ধরা যায়। সে ক্ষেত্রে গদ্যছন্দ উত্থানশীল (rising) ছন্দের ভাব আসিবে। তৃতীয় বাক্যটিতে একটি অতিরিক্ত শব্দের উপর বোঝা দিয়া ছন্দের প্রবাহ আরম্ভ হইয়াছে, পর পর পদগুলি বিশিষ্ট গদ্যছন্দের আদর্শে অর্থাৎ তরঙ্গাবৃত্ত ভাবে (waved rhythm) সন্নিবিষ্ট হইয়াছে। ছন্দঃপ্রবাহ প্রথমে উত্থানশীল এবং শেষে একটি উপাস্ত পদে পৌঁছিয়া পতনশীল হইয়াছে। এইরূপ পদ-সন্নিবেশ অত্যন্ত বাক্যেও দেখা যাইবে। কোন কোন বাক্যে, যেমন ৪র্থ ও ৯ম বাক্যে, দুইটি প্রবাহ আছে

হুইটি প্রবাহের মধ্যস্থলে একটি ছেনের অবস্থান আছে। ছনের প্রবাহ কখন উত্থানশীল, কখন তরঙ্গায়িত। অনেক সময়েই ছন্দঃপ্রবাহের বৌক আরম্ভ হইবার পূর্বে অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার আছে। কদাচ, যেমন ১-ম বাক্যে, শতনশীল ছন্দও পাওয়া যায়। কচিৎ প্রতিসম পর্বের বোঝনা দেখা যায়, কিন্তু এরূপ ব্যবহার গল্পছন্দে খুব কম। অন্ত্যন্ত আদর্শের ছন্দঃপ্রবাহের মধ্যে পড়িয়া ইহার প্রভাব ক্ষীণ হইয়া থাকে।

পর পর পর্বগুলি গল্পে ঠিক একরূপ না হওয়াই বাঞ্ছনীয়। তাহাদের মোট মাত্রাই সাধারণতঃ সমান থাকে না। যেখানে পর পর হুইটি পর্বের মোট মাত্রা সমান, সে ক্ষেত্রে তাহাদের মধ্যে পর্বোক্ত পরিবেশের দিক দিয়া পার্থক্য থাকে। যেখানে সৈনিক দিবাও মিল আছে, সেখানে অন্ততঃ যুক্তাক্ষর ব্যবহারের দিক হইতে বৈষম্য আছে, এবং তদ্বারা সমান মাত্রার ও একই সঙ্কেতের হুইটি পর্বের মধ্যে অসাদৃশ্য পরিদৃষ্ট হয়। এইরূপে গল্পে বৈচিত্র্য রক্ষা হইয়া থাকে।

গল্পে সাধারণতঃ এক একটি বাক্যেই ছনের আদর্শের পূর্ণতা হইয়া থাকে, সুতরাং শব্দক-পঠনের প্রয়াস থাকে না। তবে আবেগবহুল গল্পে কখন কখন পর পর কয়েকটি বাক্য লইয়া একটি ছনের আদর্শ পড়িয়া উঠিতেছে দেখা যায়। এরূপ স্থলে সেই আদর্শ তরঙ্গায়িত ছনের আদর্শের অঙ্কন হইয়া থাকে। বস্তুতঃ তরঙ্গায়িত ছন্দই গল্পের বিশিষ্ট ছন্দ।



বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস

বৈদিক ও লৌকিক সংস্কৃতিতে যে সমস্ত ছন্দ প্রচলিত ছিল, সেগুলি প্রধানতঃ “বৃত্ত”-জাতীয়। * তাহাতে প্রত্যেক প্রকারের চন্দ্রাবকের একটা শব্দ কঠোর ছিল, একটা কঠোর নিয়ম অনুসারে স্থানিষ্ঠ পারস্পর্য্য অমুদারী হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষর বসান হইত। মোট যাত্রাসংখ্যার অন্ত কোন ভাবনা ছিল না, গানে যেমন সুরের পারস্পর্য্যটা মুখ্য, বৃত্ত ছন্দেও তদ্রূপ। কিন্তু সংস্কৃত সাহিত্যের শেষের যুগে ও অনেক প্রাকৃত ছন্দে দেখিতে পাওয়া যায় যে অল্প বকয়ের একটা লক্ষণ সৃষ্টিয়া উঠিতেছে, সমস্ত পদ কয়েকটি সমযাত্রিক ভাগে বিভাজ্য হইতেছে, কখন বা একই বকয়ের গণের পুনরাবৃত্তি হইতেছে। আসল কথা, যাত্রা-সমকন্দের নীতি ভারতীয় ছন্দে প্রবেশ-লাভ করিতেছে। এই সময়েই গীতি অর্থাৎ, জাতি ছন্দ, যাত্রাচ্ছন্দ প্রভৃতি শ্রেণীর ছন্দ পাওয়া যায়। কি প্রকারে এই পরিবর্তন সাধিত হইল তাহা এখন বলা যায় অসম্ভব। তবে আমার ধারণা এই যে, বৈদিক ছন্দের সঙ্গে আদিম ভারতীয় ছন্দের সংস্পর্শ ও সংঘাতের ফলে এরকম অবস্থা গাঁড়াইয়াছিল। সংস্কৃত সাহিত্যের শেষের যুগে সংস্কৃত ভাষার ব্যবহার বহু অনার্য্যসম্বৃত লোকের মধ্যে ব্যাপ্ত হইয়াছিল। সেই সব অনার্য্যদের বোধ হয় সম্ভবতঃ একটা প্রকৃতি ছিল—যাত্রা-সমকন্দের নিকট। তাহাতেই বোধ হয় এই পরিবর্তন। বাহা হউক, ভরদেবের লেখায় দেখি যে প্রাচীন বৃত্ত ছন্দের মূল প্রকৃতি ছাড়িয়া অনেক দূর অগ্রসর হইতে চইয়াছে। কিন্তু তাহাতেও একটা জিনিষ বক্ষ্যত আছে দেখা যায়—অর্থাৎ সংস্কৃত অমুদারী হ্রস্ব ও দীর্ঘের প্রভেদ। কিন্তু “বৌদ্ধ গান ও দোহা”র দেখি, তাভাও নাই। বাংলা ছন্দের যে মূল লক্ষণগুলি সংস্কৃত ছন্দ হইতে ভাঙার প্রভেদ নির্দেশ করে—অর্থাৎ সমযাত্রার দুই তিনটি শব্দ লইয়া এক একটি চরণ গঠন এবং পরস্পর সংযোজনের আবশ্যকতা অনুসারে অক্ষরের বৈপর্য্য নির্ণয়, তাহা, ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’র মধ্যেই পাওয়া যায়। অন্ত কোন প্রমাণ না থাকিলেও অধু ছন্দের প্রমাণ হইতেই বলা যায় যে, ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’তে আমরা প্রাকৃত প্রকৃতির যুগ অতিক্রম করিয়াছি; নূতন ভাষার উদ্ভব হইয়াছে।

* “পদ্ম চতুশ্লোকী তচ্চ বৃত্তং জাতিব্রিতি বিন্য” (চন্দ্রোমতরী)

যেমন—

— —	:	— —
কারা ওরবর পক বি ভাল	:	ধার্যে চাটিল সাক্ষর পড় ই
.. — .. — ..	:	— —
চকল চীএ পইঠো কাল	:	পার পামি লোঅ নিতর তরই
(সংস্কৃত রীতি)		(আধুনিক রীতি)

বাংলার আদিতম ও প্রধানতম দুটি ছন্দোবদ্ধ—বাংলাদের পবে নাম দেওয়া হয় পয়ার ও লাচাড়ি—তাহাদেরও পরিচয় এখানে পাই * । পয়ার সম্ভবতঃ পদ্যকার (পদ + আকার) কথা হইতে আসিয়াছে, বাহারি গান ও দোহা ইত্যাদির পদ রচনা করিয়াছিলেন তাহার। এই ছন্দোবদ্ধে রচনা করিতেন । প্রাচীন পয়ারের সহিত সংস্কৃত পাদাকুলক ছন্দের অনেকটা সাদৃশ্য দেখা যায়, যোধ ইয় পাদাকুলক পদের সজ্জিত পদ ইত্যাদি কবীর সহস্র থাকিতে পারে । অবশ্য এ লব্ধকে আমি কোর করিয়া কিছু বলিতে চাহি না, সমস্ত-ই আশঙ্ক্য । লাচাড়ি—বাহার নাম পর হইয়াছিল ত্রিশদী—যে লাচ বা নাচ হইতে উদ্ভূত সে বিষয়ে সন্দেহ নাই, নৃত্যকলার এক-দুই-তিন এই সঙ্কেতের সঙ্গে লাচাড়ির বা ত্রিশদীর স্পষ্ট মিল বহিষ্ঠাছে । প্রথমে এই পয়ার ও ত্রিশদী একটু দীর্ঘতর ও টানী ছিল ; পয়ার ছিল ৮ + ৮, আর ত্রিশদী ছিল ৮ + ৮ + ১২ ।

ইহার পরের যুগে একটা নূতন বকরের স্রোত দেখিতে পাই । সমাধুগের বাংলায় দেখি ক্রমশঃ যেন দীর্ঘ বরের ব্যবহার কমিয়া আসিতেছে । তাহার ফলে যে সমস্ত পদ্য রচনা আগে হয়ত ৮ + ৮ এই সঙ্কেতে পড়া হইত, সেগুলি পড়া হইতে লাগিল ৮ + ৭এ, এবং ক্রমে সেগুলি পড়া হইতে লাগিল ৮ + ৬এ, তাহারি লেয়ে হইল পয়ারের বাধা নির্যম । লাচাড়ীও সেই ৮ + ৮ + ১২ হইতে হ্রস্বতর হইয়া পড়াইল ৮ + ৮ + ১০এ । এই যে একটা প্রবৃত্তি—বাহার স্তম্ভ ক্রমশঃ প্রাচীন উচ্চারণের বাধা বাহ্যাপকৃতি উঠিয়া গেল, এবং বলিতে গেলে ক্রমে দীর্ঘবকের ব্যবহারই চলিয়া গেল—ইহার মধ্যে আমাদের ভাষার ও সমাজের

* পয়ারের কাঠামো বহু পূর্বে রচিত* প্রাকৃত পদ্যে পাওয়া যায় । যথা -

পরিধূম্যণো কিরণসমঃ

অভিক্রম্যণো উদয়দিরিঃ

উদ্গুণবদ্ধ তিমিরহরে -

উদয়হি চন্দো গগনতলে

(ভরত-নাট্য শাস্ত্র) *



একটা বড় তথ্য সুকারিত আছে বলিয়া মনে করি। সম্ভবতঃ ইহার রহস্য এখন পর্যন্ত উদ্ঘাটিত হয় নাই।

মধ্যযুগের বাংলায় এবং তাহারও কিছু পর পর্যন্ত পয়ার ও ত্রিশদী বাংলা ছন্দের বাধন ছিল। মধ্যযুগ হইতে ভারতচন্দ্রের পূর্ণ পর্যন্ত মনে হয় যেন বাংলা চন্দ্র প্রাচীন রীতির নিশ্চয়তার বাট হইতে ছাড়া পাইয়া অনিশ্চয়তার স্রোতে ভাসিয়া বেড়াইতেছিল, তাহার পরে যেন ভারতচন্দ্রের যুগে আর একটা নিশ্চয়তার বাটে আসিয়া ভিড়িল। ততদিনে আবার একটা যেন নূতন পদ্ধতির সৃষ্টি হইয়াছে, এই রীতিতে স্বেচ্ছা অক্ষরই হুগ, কেবল শব্দের অস্তিত্ব চলন্ত অক্ষর দীর্ঘ। ছন্দের ভিত্তি হইল শব্দ, এবং সাধারণতঃ সেই শব্দ হইবে আট বাত্রার। বাংলা চল্লিশটির কারণ অমূল্যের ব্যঙ্গসংখ্যার আর হরফের সংখ্যার মিল হওয়াতে লোকের ভাবিতে লাগিল যে চন্দ্র নির্ণয় হয় হরফ বা তথাকথিত অক্ষর গণনা করিয়া। এই ভুলের ভুল অবশ্য মাঝে মাঝে একটু আধটু অসুবিধাও হইত, তাহা ছাড়া চরণ যে চন্দের মূল উপকরণ নয় এইটা না বোঝার জন্য কখন কখন ৭+৭কে ৮+৮এর সমান ধরিয়া চালান হইত।

ধ্বনির ঐক্যের সঙ্গে লব্ধ বৈচিত্র্যের সমাবেশেই চন্দ্র। ঐক্য তাহাকে দেয় প্রাণ, বৈচিত্র্য তাহাকে দেয় রূপ। ঐক্যসূত্র না থাকিলে পঙ্ক্তির চন্দ্র হয় না, কিন্তু শুধু একটা ঐক্যসূত্র থাকাই চন্দের পক্ষে যথেষ্ট নয়, তাহাতে চন্দ্র হয় একঘেয়ে ও নিস্তেজ। চন্দের যে বিচিত্র বাস্তবশক্তি, প্রাণের রসকে রূপায়িত করিবার যে ক্ষমতা, কাব্যের বাণীকে কানের ভিতর দিয়া বর্ণের প্রবেশ করাইবার যে শক্তি আছে—তাহা নির্ভর করে বৈচিত্র্যের উপযুক্ত সমাবেশের উপর। ঐক্য চন্দের তাল, বৈচিত্র্য চন্দের সুর। আধুনিক বাংলা চন্দের একটা স্পষ্ট রীতি গড়িয়া উঠিবার পূর্বে ঐক্যের সূত্রটাই ভাল নির্দিষ্ট ছিল না, প্রত্যহ তখনকার দিনে পঙ্ক্তরচনার বৈচিত্র্য আনিবার কোন বিশেষ প্রয়াস দেখা যায় না। কি একারে ঐক্য ও সৌম্য বজার থাকে সেই দিকেই কবিকুলের একান্ত প্রয়াস ছিল। যখন তথাকথিত বর্ণমাত্রিক বা হরফ-গোনা চন্দ্রবন্ধের রীতিটা স্পষ্ট হইল, তখন একটা নির্ভরযোগ্য ঐক্যসূত্র পাইয়া বাংলার কবিকুল যেন হাঁক ছাড়িয়া বাঁচিল। এই যে কয়েক শতাব্দী ধরিয়া বাংলা চন্দ্র যেন পথ খুঁজিয়া খুঁজিয়া বেড়াইতেছিল, তাহার সেই প্রয়াসের চরম পরিণতি ও সার্থকতা দেখি ভারতচন্দ্রের কাব্যে।

ভারতচন্দ্রের একটা সমাজগোষ্ঠ চন্দ্রাবোধ ছিল বলিয়া শুধু চন্দের মধ্যে



ঐক্যসাধন করিয়াই তিনি সম্পূর্ণ তৃপ্ত হইতে পারেন নাই। তিনি ছন্দ যনোহারিষ বা বৈচিত্র্য আনিবার চেষ্টাও করিয়াছিলেন। একটু নূতন সংকেতে চরণ গঠন করার চেষ্টা, নূতন সংখ্যক বাত্রা দিয়া পর্ক তৈয়ার করার চেষ্টা তিনি করিয়াছিলেন এবং কৃতকাৰ্য্যও হইয়াছিলেন। লঘু ত্রিশদী তাঁহার সময় হইতেই খুব বেশী ভাবে চলিত হইয়াছে। কিন্তু এদিক দিয়া যে ছন্দোন্নয়নের বৈচিত্র্য আনিবার বিষয়ে খুব সুবিধা হইবে না, তাহা তিনি বুঝিতে পারিয়াছিলেন।

সেইজন্য তিনি একেবারেই পর্কের ভিতরে ধ্বনির স্পন্দন আনিবার চেষ্টা করেন তিনি সংস্কৃতে অপ্রাণিত ছিলেন, সুকোশলে তিনি সংস্কৃতের অমুখ্য দীর্ঘ শব্দের উচ্চারণ বাংলার আনিবার চেষ্টা করেন, এবং অনেক স্থলে যে রকম সাফল্য লাভ করিয়াছেন তাহাতে তাঁহার গভীর ছন্দোবোধের পরিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু সব জায়গাতেই যে তিনি কৃতকাৰ্য্য হইয়াছেন তাহা বলা যায় না। সুতরাং এই কারণে, হয়ত, বহুল পরিমাণে এ চেষ্টা তিনি করেন নাই। আর একটা নূতন চক্রের ছন্দ তিনি বাংলা সাহিত্যে প্রচলন করেন—বাংলা গ্রাম্য ছড়ার ছন্দ হইতে। ইহার বিশেষত্ব এই যে, ইহাতে প্রবল বাসাব্যাস থাকে, তজ্জন্ত একটা বিশেষ উল্লেখযোগ্য দোলা অনুভব করা যায়। ইহার প্রতি পর্কে চার বাত্রা ও দুই পর্কাল। ইহার ইতিহাস সম্ভবতঃ ছন্দের সনাতন ধারার সহিত সংশ্লিষ্ট, অনাধ্যায়ের নাচ ও গানের তালের সহিত ইহার খুব মিল দেখা যায়, এবং বাঙালীর ছন্দোবোধের সহিতও ইহা বেশ খাপ খায়। আজও ঢাকের মাঠে ইহার প্রভাব দেখা যায়। ভারতচন্দ্র কিন্তু এই দীর্ঘ সঙ্কেত বিশেষ পরীক্ষা করেন নাই, বোধ হয় ইহার প্রাকৃত ও গ্রাম্য সংশ্লেষের জন্ত তিনি সাহিত্যে ইহার ব্যবহারে সঙ্কুচিত ছিলেন।

উনবিংশ শতাব্দীতে ইংরাজি শিক্কা দীক্ষার প্রবল প্রভাবে বাংলা ছন্দেও একটা বিপ্লবের সূচনা হইল। ঐশ্বর গুপ্ত ভারতচন্দ্রেরই পদাঙ্ক অনুসরণ করিয়া গিয়াছেন, যদিও ছড়ার ছন্দকে সাহিত্যে কতকটা জাতে তুলিবার কাজ তিনি করিয়াছেন। তাহার পরে আসিল বৈচিত্র্যের সঙ্কানের যুগ। বাংলা ছন্দের স্বপ্রভাব হইল, নিখরের মত সে বাহির হইয়া পড়িল।

প্রথম কিছুদিন সংস্কৃত ছন্দ চালাইবার একটু চেষ্টা হইয়াছিল। যদনমোহন তর্কালঙ্কার প্রকৃতি মাঝে মাঝে কৃতকাৰ্য্য হইলেও, ঐ ধরনের উচ্চারণ যে বাংলার চলিবে না তাহা বেশ বোঝা গেল। তখন খুব বেশী করিয়া যৌক পড়িল নূতন নূতন সংকেতে চরণ গঠন করার এবং নানা বিচিত্র নম্রায় স্তবক গড়িয়া তোলার



চেটোর উপর। সে চেটোর বোঁ হর চরম পরিচয় পাই রবীন্দ্রনাথের কাব্যে।
আমার 'Rabindranath's Prosody' গ্রন্থকে তাঁহার বিচিত্র চরণ ও স্তবকের
কথা বলিয়াছি। এই চরণ ও স্তবকের সঠিকবৈচিত্র্যের ভিতর দিয়াই আধুনিক
বাংলা গীতিকাব্যের অমূল্যতার ব্যঞ্জনা হইয়াছে। যমুসুন্দরের 'ব্রজাঙ্গনা'র বেদনা,
'আত্মবিল্যপে'র বিষাদ, হেমচন্দ্রের 'ভারতসঙ্গীতে'র উদ্দীপনা হইতে আরম্ভ
করিয়া রবীন্দ্রনাথের 'পুরবী'র আচ্ছাদন পর্যন্ত এই বৈচিত্র্যে ধ্বনিত হইয়াছে।

বৈচিত্র্য আধুনিক ছন্দে আনা হইয়াছে আরও হই এক দিক দিয়া। হলন্ত
অক্ষর বাংলায় দীর্ঘ হইতে পারে, রবীন্দ্রনাথ সর্বদাই হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া
ধরার একটা প্রথা চালাইয়াছেন। তাহার ফলে আধুনিক বাংলায় একটা বিশিষ্ট
শব্দজঙ্ঘম চলিত হইয়াছে। ইহাতে পদ লেখা অনেকের পক্ষে সহজ হইয়াছে,
এবং যুক্তবর্ণ বেখানেই আছে সেখানেই একটা দোলা বা তরঙ্গের সৃষ্টি হয়
বলিয়া পদের মধ্যেই একটা বৈচিত্র্য আনা সম্ভব হইয়াছে। কিন্তু এ ছন্দে লম্ব-
পরিমর্তন নাই, ইহাতে পাদীয়া বা উদাত্ত ভাব নাই, ইহাতে অমিতাক্ষর ছন্দ-ও
রচনা করা যায় না, কোন বাক্য মুক্ত ছন্দও হয় না। ইহা গীতিকবিতার পক্ষে
খুব উপযোগী।

একতির ছড়ার ছন্দ আজকাল উচ্চ সাহিত্যে বেশ চলিতেছে। ইহাতে
শাস্যবাদের শৌনঃসুনিকতার অস্ত্র ছন্দে বেশ একটা আকর্ষণের সৃষ্টি হয়।
সাহিত্যে ইহার বহুল প্রচলনের অস্ত্র রবীন্দ্রনাথের যথেষ্ট গৌরব আছে।
'পলাতক'র কবিতার, 'শিশু'র অনেক কবিতার এই ধরনের ছন্দোবদ্ধ আছে।

কিন্তু সব চেয়ে বড় যুগান্তর আনিলেন যমুসুন্দর অমিতাক্ষরে। তিনি
দেখাইলেন যে বাংলায় ছন্দ ব্যতির অমুগামী হওয়ার কোন আবশ্যিকতা নাই।
ইহাই হইল তাঁহার অমিতাক্ষরের এবং যমুসুন্দরের গুরু Milton এর blank
verse-এর আসল কথা। এই অস্ত্র আমি তাঁহার blank verseকে বলি
অমিতাক্ষর নয়, অমিতাক্ষর—কারণ ঠিক কত বাজা বা অক্ষরের পর ছন্দ
আসিবে সে বিষয়ে কোন নিয়ম নাই। এইখানে বাংলা ছন্দ প্রথম পাইল
স্বৈচ্ছাবিহাের ও মুক্তির স্বাদ। ব্যতির নিয়মানুসারিতার অস্ত্র অবশ্য একটা
ঐক্যমূল্য রহিয়া গেল, কিন্তু ঐক্যের বন্ধকে ছাড়াইয়া উঠিল বৈচিত্র্যের জ্যোতিঃ।

এই যে সকল যমুসুন্দর দিয়া গেলেন তাহার এখনও শেষ হয় নাই।
আধুনিক বাংলা ছন্দ একটা নিয়মের শৃঙ্খলা হইতে মুক্তি পাইয়া স্বৈচ্ছাবদ্ধ
বৈচিত্র্যের মধ্যে অমূল্যতার স্পন্দনকে প্রকাশ করিতে চেষ্টা করিতেছে। কিন্তু



মধুসূদনের অমিতাক্ষর বেন ঐক্যকে বড় বেশী বর্জন করিগাছে প্রথমতঃ এই রকম অনেকে মনে করিতেন। হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্র ইহাকে অনেকটা নরম করিবার চেষ্টা করিয়াছিলেন। রবীন্দ্রনাথ আবার অমিতাক্ষরের সঙ্গে মিতাক্ষর রাখিয়া এক অপভ্রংশ ছন্দ ঢালাইরাছেন, তাহাতে অমিতাক্ষরের বৈচিত্র্যও আছে অথচ মিতাক্ষর-ভিত্তি ঐক্যটাও কানে বেশ ধরা দেয়। ইহা এখন সুপ্রচলিত। মধুসূদন ছন্দ ও বৃত্তিকে বিবৃদ্ধ করিয়াছিলেন, কিন্তু বৃত্তির দিক্ দিয়া একটা বাধা ছাঁচ রাখিয়াছিলেন। অনেকে এই দোষোক্তি চন্দ্র তত শঙ্কন করেন না। সেইজন্য গিরিশচন্দ্র আর একটু অগ্রসর হইয়া বিভিন্ন মাত্রার পদ্য দিয়া চরণ গঠন করিতে লাগিলেন, তবে প্রত্যেক চরণে প্রায়ই সমসংখ্যক পদ্য রাখিয়া একটা কাঠাম কতকটা বজায় রাখিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ বলাকার ছন্দে আর এক দিক্ দিয়া গিয়াছেন। তিনি ৮ + ১০ এই আঠার মাত্রার চরণকে ভিত্তি করিয়া মাঝে মাঝে অপূর্ণ বা খণ্ডিত পদ্য বধেছা বসাইয়াছেন, আবার কখন অতিরিক্ত পদ্য বোঝনা করিয়া ছন্দের প্রবাহ ফিরা করিয়াছেন, কিন্তু ইহাতে ছন্দের বন্ধন একেবারে ছিন্ন হইবার সম্ভাবনা আছে মনে করিয়া সুকৌশলে মিলের দ্বারা চরণ-পরস্পরার মধ্যে একটা বন্ধন রাখিয়াছেন। ভাববৈচিত্র্য প্রকাশের পক্ষে ইহা খুব উপযোগী হইয়াছে।

কিন্তু এ সমস্ততেই পদ্যের নিরমাহুসারী একটা কিছু ঐক্য রাখার চেষ্টা হইয়াছে। ঐক্যকে একেবারে বাদ দিলে হয় free verse বা মুক্তবন্ধ ছন্দ। তাহা বাংলায় তেমন চলে নাই। খোদ হয় সে জিনিষটা আমাদের কটিনকত নহে। কেহ কেহ ভুল করিয়া 'পলাতকা'র ছন্দকে মুক্তবন্ধ বলেন। সে কথাটা ঠিক নয়, কারণ 'পলাতকা'র বরাবর সমমাত্রার (চার মাত্রার) পদ্য ব্যবহৃত হইয়াছে।

কিন্তু পদ্যের বিশিষ্ট বীতিতে গঠিত পদ্য এবং পদ্যছন্দের রূপকর উপরের সব রকম লেখাতেই পাই। তাহা ছাড়া আবার গদ্যের ছন্দ আছে। তাহার এক একটি পদ্য এক একটি বাক্যাংশ, তাহাদের গঠনবীতি ভিন্ন, তাহাদের সমাবেশের রূপকরও অন্তরকম। তবে কি ভাবে এই গদ্যছন্দে পদ্যের রূপকর আনা যায় তাহার উদাহরণ পাওয়া যায়,—রবীন্দ্রনাথের 'লিপিকা'র। *

* কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বঙ্গসাহিত্য সমিতির অধিবেশনে ৬ই ফাল্গুন ১৩৪০ তারিখে প্রদত্ত বক্তৃতা হইতে উদ্ধৃত।



বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের দান ।

রবীন্দ্রনাথের অতুলনীয় কবিশ্রুতি বাংলা ছন্দের ইতিহাসে যুগান্তর আনিয়াছে । ছন্দের সম্পদে আজ বাংলা বোধ হয় কোন ভাষার চেয়েই হীন নয়, যে কোন ভাষা বা প্রেরণা আজ বাংলার টীক বোণ্য ছন্দে প্রকাশ করা সম্ভব । এমন কি যেখানে ভাষা হয় ত কীর্ণ, ভাষা চূর্ণল, সেরূপ ক্ষেত্রেও শুধু ছন্দের ঐশ্বর্য্যই বাংলা কবিতাকে এক অপূরণ গ্রীতে মণ্ডিত করিতে পারে । বাংলা ছন্দের এই বিপুল সৌরভ, চমৎকারিত্ব, বৈচিত্র্য ও অপূরণ ব্যক্তমানসিক বহুল পরিমাণে রবীন্দ্রনাথের প্রতিভারই সৃষ্টি । অবশ্য এ কথা সত্য যে রবীন্দ্রনাথই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে একমাত্র গুণী বা মৌলিক প্রতিভাশালী ছন্দঃশিল্পী নছেন । তাঁহার পূর্বেও অনেক বিশিষ্ট প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন, বিশেষতঃ যদুসুন্দর অমিত্রাক্ষর ছন্দ সৃষ্টি করিয়া বাংলা ছন্দের ইতিহাসে সর্বাঙ্গের সার্থক বিপ্লব সংঘটন করিয়াছেন । তবে রবীন্দ্রনাথের মত এত বহুমুখী এবং এতাদৃশ নব-নব-উদ্বেগশালিনী প্রতিভা আর কাহারও ছিল কি না সন্দেহ । ছন্দে তাঁহার প্রতিভার উল্লেখযোগ্য কয়েকটি দানের সার্বক্ষণ পরিচয় নিম্নে দেওয়া হইল ।

(১) আধুনিক বাংলা ছন্দের একটি প্রধান রীতি—আধুনিক বাংলা মাত্রাচ্ছন্দ বা ধ্বনিপ্রধান ছন্দ রবীন্দ্রনাথেরই সৃষ্টি । ‘মানসী’ কাব্যে রবীন্দ্রনাথ প্রত্যেকটি হলস্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরিয়া ছন্দোন্নয়ন যে বিশিষ্ট রীতি প্রবর্তন করিলেন, তাহা অবিলম্বে সর্বাঙ্গেরই হইয়া উঠিল এবং বাংলা ছন্দের ইতিহাসে এক নূতন ধারা প্রবাহিত হইল । আজ এই ধারাহ বোধ হয় বাংলা ছন্দে সর্বাঙ্গের প্রবল । এই রীতির বিস্তৃত পরিচয় পূর্বে দেওয়া হইয়াছে ।

এক প্রকারের মাত্রাচ্ছন্দে বাংলা কবিতা রচনা পূর্বেও করা হইয়াছিল । বৈষ্ণব কবিরী এবং পরে আরও কোন কোন কবি এক্ষণ প্রয়াস করিয়াছিলেন । কিন্তু তাঁহারা সংস্কৃতের মাত্রাই বাংলার ঢালাইবার চেষ্টা করিয়াছিলেন । যেখানে তাঁহারা ছব্দ সংস্কৃতের অঙ্গসরণের চেষ্টা করিয়াছেন, সেখানেই তাঁহাদের রচনা কৃত্রিমতাম্বুজ ও ব্যর্থ হইয়াছে ; আর যেখানে তাঁহাদের প্রয়াস সার্থক হইয়াছে বলান্বয়, সেখানে তাঁহারা স্থানে স্থানে মাত্র সংস্কৃত মাত্রাপদ্ধতির অঙ্গসরণ

করিয়াছেন, অনেক স্থলে সেই পদ্ধতির বিরুদ্ধাচরণ করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের অকুলনীর প্রতিভাট বাংলায় নিজস্ব মাত্রাবৃত্ত ছন্দের রীতি আবিষ্কার করিয়া বাংলা কাব্যকে সমৃদ্ধ করিয়াছে :

(২) খাম্বাঘাত-প্রধান ছন্দ পূর্বে ছড়াতেই বা তজ্জাতীয় কোন হালকা রচনার ব্যবহৃত হইত। রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দে গুরুগম্ভীর কবিতাও রচনা করিয়াছেন। পূর্বে এই ছন্দে কেবল অপূর্ণ চতুষ্পদিক বা ত্রিপদিক চরণের ব্যবহার ছিল, রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দে পূর্ণ ও অপূর্ণ ত্রিপদিক, ত্রিপদিক, চতুষ্পদিক ও পঞ্চপদিক চরণও রচনা করিয়াছেন। ('খেয়া', 'পলাতক' ইত্যাদি স্রষ্টব্য)

(৩) তানপ্রধান ছন্দে রবীন্দ্রনাথ যুক্তাকর ব্যবহারের অপূর্ণ কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন। পূর্বে প্রায় প্রত্যেক কবিই যুক্তাকর ব্যবহার করিতে গিয়া মাঝে মাঝে ছন্দের সৌম্যতা নষ্ট করিতেন, এ দোষ রবীন্দ্রনাথের রচনার অতি বিরল।

(৪) রবীন্দ্রনাথ বহুপ্রকারের স্তবক উদ্ভাবন করিয়া বাংলা ছন্দের সমৃদ্ধি বৃদ্ধি করিয়াছেন। তাঁহার সৃষ্ট স্তবকগুলি যেমন নিজস্ব শ্রী ও ছন্দে গরীয়ান, তেমনই বিশেষ বিশেষ জাবের বাহন হইবার উপযুক্ত। তিনিই দেখাইয়াছেন যে বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি অনুধাবন করিতে পারিলে বাংলার নব নব স্তবক রচনা করা চলিতে পারে, কয়েকটি বাধা স্তবকের গতির মধ্যে আবদ্ধ হইয়া থাকার কোন আধিক্য নাই। স্তবকই যে একটা বিশিষ্ট জাব ও উপলব্ধির প্রতীক হইতে পারে, তাহার গঠন-কৌশল ও গতিই যে একটা বিশিষ্ট অঙ্গুভূতির স্ফোতনা করিতে পারে, তাহা রবীন্দ্রনাথই প্রমাণ করিয়াছেন। তাঁহার উদ্ভাবিত অনেক স্তবকই এখন বাংলা কাব্যে ধুব চলিতেছে।

চতুর্দশপদী কবিতা (সনেট) ও তজ্জাতীয় কবিতা রচনাতেও রবীন্দ্রনাথ অনেক নুতনত্ব আনিয়াছেন। চতুর্দশপদী কবিতার যে সহজ সংস্করণ এখন প্রচলিত, রবীন্দ্রনাথই তাহার প্রবর্তক। আঠার মাত্রার চরণ লইয়া সনেট রচনাও তাঁহার কীর্তি

['নৈবেদ্য', 'চৈতালি' ইত্যাদি স্রষ্টব্য]

(৫) প্রাচীন ত্রিশদী, ত্রিশদী ইত্যাদিতে আবদ্ধ না থাকিয়া রবীন্দ্রনাথ নানা নুতন ছাঁচের চরণ ব্যবহার ও প্রচলন করিয়াছেন। বাংলা ছন্দের উপকরণ



যে পর্ক এবং পর্কের শুভ্রনের নাম্য বজার রাখিয়া যে নানা বিচিত্র সঙ্কেতে চরণ রচনা করা যায়, তাহা রবীন্দ্রনাথই প্রথম স্থাপিত উপলব্ধি করেন। চরণের এই গঠনবৈচিত্র্য যে কাবেব-বৈচিত্র্যের যোগা বাহন হইতে পারে, তাহাও রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন।

চতুর্পর্কিক চরণ, নব নব পরিপাটীর ত্রিশলী, আঠার মাত্রার চরণ ইত্যাদির বহুল প্রচলনের জন্য রবীন্দ্রনাথের কৃতিত্বই সমধিক।

(৬) বিলম্বিত লয়ের ছয় মাত্রার পর্ক এখন বাংলা কাব্যের প্রধান বাহন, এই পর্কের বহুল ব্যবহার ও প্রচলন রবীন্দ্রনাথই প্রথম করিয়াছেন। আমাদের সাধারণ কথোপকথনের ভাষার এক একটি বাক্যাংশ যে প্রায়শঃ ছয় মাত্রারই কাছাকাছি হয়, ইহা রবীন্দ্রনাথ প্রথম লক্ষ্য করেন এবং এই ভাবের ভিত্তিতে এই নব ছন্দ গড়িয়া তুলেন।

পঞ্চমাত্রিক ও সপ্তমাত্রিক পর্কের বিশিষ্ট ভণ লক্ষ্য করিয়া তাহাদের বধোচিত বিধৃত ব্যবহার রবীন্দ্রনাথই প্রথম করেন।

(৭) রবীন্দ্রনাথ এক প্রকার অভিনব আশ্রিত্যকর ছন্দের প্রচলন করেন। ইহাতে মিত্রাকর বা মিলের ব্যবহার থাকিলেও, ছন্দ ও ব্যতির অবস্থান এবং গতির দিক দিয়া ইহা যদুস্বপনের আশ্রিত্যকরের অনুরূপ।

প্রথমতঃ চৌদ্দ অক্ষরের এবং পরে আঠার অক্ষরের চরণে তিনি এই ছন্দ রচনা করিয়াছেন।

(‘সোনার তরী’, ‘চিত্রা’, ‘কথা ও কাহিনী’ ইত্যাদি স্রষ্টব্য)

(৮) রবীন্দ্রনাথ মুক্তবন্ধ ছন্দে পদ্য রচনার প্রয়াস অনেক সময় করিয়াছেন। তাহার এই প্রয়াস ও পরীকার ফলে তিন প্রকারের অভিনব ছন্দোবন্ধ তিনি পক্ষে প্রচলন করিয়াছেন।

(ক) ‘পলাতক’র ছন্দ (খ) ‘বলাকা’র ছন্দ (গ) মিত্রাকরবর্জিত বলাকা-ছন্দ। এই তিন প্রকার ছন্দের পরিচয় পূর্বের এক অধ্যায়ে (‘বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ’) দেওয়া হইয়াছে।

(৯) তিনি ‘লিখিকা’ ইত্যাদি রচনার prose-verse অর্থাৎ গজের শব্দ লইয়া পদ্যের গঠনরীতির আদর্শে ছন্দোবন্ধের পথ দেখাইয়াছেন।

পরে ‘পুনশ্চ’, ‘শেষ স্তবক’ প্রভৃতি গ্রন্থে তিনি গজের শব্দ লইয়া সম্পূর্ণ মুক্তবন্ধ ছন্দের আদর্শে কবিতা লিখিয়া বাংলায় বদার্থ গদ্য কবিতার প্রবর্তন করিয়াছেন। গদ্যকবিতা আজকাল বাংলার সুপ্রচলিত।



(১০) তত্ত্বিক রবীন্দ্রনাথ ছন্দের আনুসঙ্গিক নানাবিধ অলঙ্কার অজস্র যাত্রায় প্রয়োগ করিয়া বাংলা ছন্দকে অপরূপ সৌন্দর্য্যে বিভূষিত করিয়াছেন। অল্পপ্রাস, মিত্রাক্ষর, স্বরের কল্লিত, ব্যঞ্জনবর্ণের নির্ঘোষ, সত্ত্বির লালিত্য, শব্দ-সমাবেশের সৌন্দর্য্য, ধ্বনিত অপূর্ণ ব্যঞ্জনশক্তি ইত্যাদি নানা অলঙ্কারে তাঁহার ছন্দ সমৃদ্ধ। এত বিবিধ ঐশ্বর্য্যশালী ছন্দ সাহিত্যের ইতিহাসে আর কেহ রচনা করিয়াছেন কি না সন্দেহ।

এই বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনা সংগ্রহীত *Studies in Rabindranath's Prosody* (Journal of the Department of Letters, Cal Univ., Vol XXXI) এবং *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose Verse* (Journal of the Department of Letters, Cal Univ., Vol XXXII) নামক গ্রন্থদ্বয়ে করা হইয়াছে।



ছন্দে নূতন ধারা

(ক)

প্রত্যেক দেশেই কাব্যের ইতিহাসে দেখিতে পাওয়া যায় যে, বখনই কাব্যে নূতন করিয়া একটা প্রেরণা আসে, বখনই কাব্য বখার্ব রসে সম্ভাবিত হয়, তখনই ছন্দেও একটা নূতন প্রবাহ দেখা যায়, কবির বাণী নব নব ছন্দের তরঙ্গের সোনার আশ্রয়প্রকাশ করে। ছন্দ কাব্যের একটা আকস্মিক বাহন মাত্র নহে, ছন্দ কাব্যের মূর্তি কলেবর। কবির অশ্রুত্বির বৈশিষ্ট্যের সহিত তাঁহার স্বাভাবিক প্রকাশের অর্থাৎ ছন্দের ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক। কবির "brains beat into rhythm"—ছন্দের তালে তালেই কবির মনে ভাব ও চিন্তার লহরী জাগ্রত হয়; এই জগুই ববীজ্ঞনাধ বলিতেন যে, তাঁহার মনে প্রথমে একটা নূতন সুর আসিয়া দেখা দিত, তাঁহার অনুসরণে পদে আসিত সেই সুরের অনুকরণ কথা বা গান। এই কারণেই দেখিতে পাওয়া যায় যে, প্রত্যেক খাটি কবিই ছন্দের ইতিহাসে একটা নূতন পর্বের সূচনা করেন। বাহার নিজস্ব সম্পদ আছে সে কখনও "পরের সোনা কানে" দেয় না; বাহার নিজস্ব ব্যক্তিত্ব আছে সে পরের কথা ও বাধা বলির অনুকরণ করে না; যে কবির অন্তঃকরণে বখার্ব প্রেরণার আবির্ভাব হয়, সে পূর্ব-প্রচলিত ছন্দের অনুবর্তন করিতে প্রস্তুত, এই একটা অনুবিধা বোধ করে, তাঁহার

"নূতন ছন্দ অঙ্কের প্রায়

ভরা আনন্দে ছুটে চলে যায়।"

উনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি বাংলা সাহিত্যে যে নবযুগের সূত্রপাত, সেই যুগের বাংলা কাব্যের ইতিহাস আলোচনা করিলেও এ কথাই সত্যতা প্রতীত হয়। যে কভেকজন উল্লেখযোগ্য কবি এই যুগে আবির্ভূত হইয়াছিলেন, তাঁহারা প্রত্যেকেই বাংলা ছন্দে নব নব রীতির প্রবর্তন করিয়া গিয়াছেন। প্রথমে আসিলেন মহাকবি যদুসুন্দর,—নবযুগের নূতন ভাব ও আদর্শের মূর্তি বিগ্রহ। তাঁহার পূর্বসুরিগণের মধ্যে ছন্দ:শিল্পী অনেক ছিলেন,—বৈষ্ণব মহাকবির মতো ছিলেন, ভারতচন্দ্র ছিলেন, ঐশ্বর গুপ্ত ছিলেন। কিন্তু যদুসুন্দরের নিজস্ব প্রতিভা পূর্ব কবিগণের প্রদর্শিত পথ অনুসরণ করিল না, ভাগীরথীর মত নূতন একটা



ছন্দের খাত কাটিয়া সেই পথে অগ্রসর হইল। যদুশ্রমনের অমিত্রাকরের বিচিত্র সৌন্দর্য্যে বাংলা ছন্দ যতীহান্ হইল, ছন্দ ও যতির স্বাধীন গতির রহস্য আবিষ্কৃত হওয়ার ফলে বাংলা ছন্দের ইতিহাসে নব নব ধারার সূত্রপাত হইল। যিশেনী সনেট বাংলার যাটিতে উপস্থিত হইয়া চতুর্দশশলী কবিতাক্রমে সমৃদ্ধ হইয়া উঠিল। ব্রজাক্ষরার চন্দ্রোচ্ছ্বাসে নৃতন ধরনের কীতি-কবিতার সম্ভাবনা দেখা দিল। যদুশ্রমনের পরে আসিলেন হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্র। যদুশ্রমনের অপূর্ণ মৌলিকতা ও যুগান্তকারী প্রতিভা ইহাদের কাছারও ছিল না, কিন্তু বাংলা ছন্দে কৈত্রে নব নব পরীক্ষা ও উদ্ভাবনের কষতা ইহাদের ছিল। যদুশ্রমনের অমিত্রাকরের স্ফুট সনাতন ছন্দের রীতির সামঞ্জস্য ঘটাইবার প্রয়াস উভয়েই করিয়াছিলেন। এবং অমিত্রাকরের তুট-একটা নৃতন চতু প্রত্যেকেই সৃষ্টি করিয়াছিলেন। নানাভাবে স্তবক গঠনে বৈচিত্র্য আনিয়া বাংলার কাব্যের ব্যক্তিমাত্তি উভয়েই বর্ধিত করিয়াছিলেন। এতদ্বিধ হেমচন্দ্র ছড়ার ছন্দ ব্যঙ্গকাব্যে ব্যবহার করিয়া কৃত্তিক দেখাইয়াছিলেন এবং মঙ্গলকাব্যিষ্ঠা প্রভৃতি কাব্যে দীর্ঘব্রতবচন ছন্দো-রচনায় অসামান্য প্রতিভা ও উদ্ভাবনী ক্ষমতার পরিচয় দিয়াছিলেন। উভার পর গিরিশ ঘোষ যদুশ্রমনের অমিত্রাকরের মূলতত্ত্ব অবলম্বন করিয়া বাংলার নাট্য-কাব্যের যোগা রাখেন—“গৈরিশ ছন্দে” প্রবর্তন করেন।* রবীন্দ্রনাথের বিধানে কিছু বলাই বাহুল্য। আধুনিক বাংলা যাত্রাছন্দের প্রবর্তন, গল্পের বিষয়ে ছড়ার ছন্দ বা বাংলাযাত্রা প্রদান ছন্দের প্রচোগ, অমিত্রাকরের চাল বঙ্গীয় কাব্যিষ্ঠা ভাষাতে মিত্রাকরের ব্যবহার, অমিত্রাকরের মূলনীতির সম্প্রসারণ করিয়া ‘বলাকা’ ছন্দের উদ্ভাবন, নব নব রীতিতে চরণ ও স্তবক রচনা, গল্প-কবিতার প্রবর্তন ইত্যাদি নানা উপায়ে তিনি বাংলা ছন্দের ইতিহাসে যুগান্তর আনিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের পরে আসিলেন “ছন্দের বাহুকর”—সত্যেন্দ্রনাথ খুব অভিনব ও মৌলিক দান তিনি হরত করেন নাই, কিন্তু নানা বলাকৌশলে বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্বগুলির বিচিত্র ব্যবহার করিয়া তিনি যেন ছন্দের ইচ্ছাকাল রচনা করিয়া গিয়াছেন। অপেক্ষাকৃত আধুনিক সময়ে নজরুল ইসলাম প্রভৃতি কবিগণও ছন্দে নিজস্ব প্রতিভা ও নব নব ধারা প্রবর্তনের কষতা অস্বাধিক পরিমাণে প্রদর্শন করিয়াছেন।

* সত্যতঃ এই ছন্দের প্রথম প্রচোগ গিরিশচন্দ্র করেন নাই, তবে তিনিই উহার বহুল প্রচোগ ও প্রচার করিয়াছিলেন।



(খ)

অতি আধুনিক বাংলা কাব্যের ছন্দে একটা যামূলি আনা আসিয়া পড়িয়াছে। “নব-নব-উন্মেষ-পালিনী” কমতার বা প্রতিভার পরিচয় পাওয়া ছন্দর। অবশ্য একথা স্বীকার করিতেই হইবে যে, রবীন্দ্রনাথের প্রভাবে আধুনিক বাংলা কাব্য ছন্দের সৌন্দর্য ও লালিত্যের দিক্ দিয়া যে উৎকর্ষ লাভ করিয়াছে, তদ্রূপ পূর্বে কখনও করে নাই। ইহা যুগ যুগ ধরিয়া বহু কবির সাধনার ফল, প্রগতির যথার্থ পরিচয়। কিন্তু সেই ‘অগ্রগতির’ স্রোত যেন স্তিমিত হইয়াছে, ছন্দ-শিল্পীদের মধ্যে “এহ বাহু, আগে কত আর” এই ভাবটা বিশেষ লক্ষিত হইতেছে। না ইংরাজি সাহিত্যে কবি পোপের প্রভাবে এক সময়ে এই অবস্থা আসিয়াছিল। পোপের কাব্যে ইংরাজি ছন্দ এক দিক্ দিয়া চরম উৎকর্ষ লাভ করিয়াছিল, সে সময়ে প্রায় সমস্ত লেখকই মনে করিতেন যে ইংরাজি ছন্দের আর কোন বিকাশ হওয়া সম্ভব নয়, পোপের অনুসরণ করাই ছন্দে, চরম সার্থকতা। ফলে শোণ-প্রদর্শিত পথে ‘rule and line’-সহযোগে কবিতা রচনা চলিতে লাগিল। স্রোত না থাকিলে কলাশয়ের বেকশ দুর্দশ হয়, ইংরাজি ছন্দে ও কাব্যে তদ্রূপ দুর্দশা দেখা দিল। বাংলা কাব্যেও বর্তমানে প্রায় সেই অবস্থা, ছন্দ কবির নিজস্ব উপলব্ধির অভিব্যক্তি না হইয়া মাত্র অন্তরঙ্গ-কৌশলের পরিচয় হইয়া দাঁড়াইয়াছে। আত্মকাল অনেক কবি আছেন যাহাদের রচনা আপাত দৃষ্টিতে, অন্ততঃ ছন্দোলালিত্য বা পদগৌরবের দিক্ দিয়া, অনবদ্য বলিয়া মনে হইতে পারে। কিন্তু তবুও সে সব কবিতা মনে রেখাপাত করে না, স্থায়ী রসের সঞ্চার করে না। কারণ এ সব রচনা কাবিরদের ছাঁচে-টালাই পুতুল মাত্র, শিল্পের মৌলিক উপলব্ধির সূত্র প্রকাশ নহে। তাই এ সমস্ত কবিতার ছন্দে অনুকরণের কোশলই আছে, সৃষ্টির গৌরব নাই।

কাব্য-ছন্দে এই গতানুগতিকতার অন্তাই আত্মকাল অনেক “সহস্র” লেখক গল্প-কবিতার প্রতি আকৃষ্ট হইয়াছেন। গল্প-কবিতা সবকে এ প্রসঙ্গে কোন আলোচনা না করিয়া ইহা বলা বাইতে পারে যে, গল্প অন্ততঃ পঙ্ক নহে। গল্প-কবিতা যে কোন কালে পঙ্কে আসনচ্যুত করিতে পারিবে, তাহাও মনে হয় না। কারণ পঙ্কের ব্যঙ্গনার যে বৈশিষ্ট্য আছে, উৎকৃষ্ট গল্প কিংবা গল্প-কবিতার তাহা নাই। সহস্র কবিপ্রতিভাশালী লেখকেরা যে পঙ্ক ছন্দে না লিখিয়া গল্প-ছন্দে লিখিতেছেন, তাহাতে প্রচলিত পঙ্ক-ছন্দের অনুপযোগিতা এবং নব নব ছন্দের আৱশ্যকতা-ই প্রমাণিত হইতেছে।



এই যত্নামৃতগুলি সাধারণভাবে প্রযোজ্য। কয়েকজন আধুনিক লেখক যে 'পঞ্চ-ছন্দে স্বকীর কৃতিত্ব প্রদর্শন করেন নাই এমন নহে। দৃষ্টান্ত-বরুণ শ্রীযুক্ত প্রেমেন্দ্র মিত্র, শ্রীযুক্ত বুদ্ধদেব বসু ও শ্রীমান্ সুজাতা সুবোধাধ্যায়ের নাম কল্পে বাইতে পারে। আরও তই চারিজনের নাম ও নিশ্চয় করা সম্ভব। ইহাদের ছন্দঃশিল্পের গুণগ্রাহী হইয়াও স্বীকার করিতে হইবে যে, আধুনিক বাংলা কাব্যের ছন্দে এখন একটানা ভাটা চলিতেছে। ছন্দঃস্বরধুনীতে এখন নূতন করিয়া জোয়ার আসিবার এবং নব নব ধারার সহিত স্বরধুনী-স্রোত "অজস্র স্রস্রবিধ চরিতার্থতার" প্রবাহিত হইবার সমর আসিয়াছে।

(গ)

বাংলা ছন্দ সম্পর্কে সম্প্রতি অনেক আলোচনা হইয়াছে, কিন্তু তাহার ফলে ছন্দে নূতন ধারা প্রবর্তিত হয় নাই। ছন্দে নূতন ভঙ্গী বা রীতি আনিতে পারেন প্রতিভাশালী কবি আপন কাব্য-সৃষ্টির ধারা, ছন্দের আলোচনাতেই তাহা সম্ভব হয় না। তবে কোন্ কোন্ দিক দিয়া প্রগতি সম্ভব তাহার ইঙ্গিত করা বাইতে পারে, হয়ত কোন প্রতিভাসম্পন্ন কবির শক্তির সুরণের পক্ষে এই ইঙ্গিত কিছু সহায়তা করিতে পারে।

(১) দীর্ঘস্বর-বহুল ছন্দে রচনা।

বাংলায় কোন মৌলিক স্বর দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না। তৎসমুদায় যে সংস্কৃত, ত্রিফো, মরাঠী ইত্যাদি ছন্দের অনুরূপ ছন্দঃসম্পন্নন সৃষ্টি করা যায় না, তাহা স্বয়ং সত্যোক্তনাথও স্বীকার করিয়াছেন। বাংলায় সংস্কৃতের তবহু অনুরূপ করিয়া বাহারা ছন্দে হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশ করার চেষ্টা করিয়াছেন, তাহারা অকৃতকার্য হইয়াছেন ও হইবেন। তবে ভারতচন্দ্র, হেমচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রলাল ও রবীন্দ্রনাথ কয়েকটি কবিতায় যেরূপভাবে সুকৌশলে মৌলিক দীর্ঘ স্বরের সমাবেশ করিয়াছেন, সেভাবে দীর্ঘস্বর-বহুল ছন্দের সৃষ্টি হইতে পারে। পর্ক ও পর্কাজের আভাবিক বিভাগ বজায় রাখিতে হইবে; পর্কের মোট মাত্রা-সংখ্যার একটা যাপ দ্বির রাখিতে হইবে; কোন পর্কাজে একাধিক দীর্ঘ স্বর থাকিবে না, কিংবা কোন পর্কে উপযুপরি দুইটির বেশী দীর্ঘ স্বর থাকিবে না; পর্কাজের অন্ত্যন্ত অক্ষরগুলি লঘু হইবে। মোটামুটি এই নিয়মগুলির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া রচনা করিলে বাংলা ছন্দে দীর্ঘ স্বরের বহুল ব্যবহারের জন্ত একটা চমৎকার ছন্দঃসম্পন্নন পাওয়া বাইতে পারে। এই সম্পর্কে শ্রীযুক্ত দিলীপকুমার রায় প্রমুখ কয়েকজন লেখকের প্রয়াস উল্লেখযোগ্য। কিন্তু বাংলা ছন্দের কয়েকটি



মূল তত্ত্ব সম্পর্কে অনবহিত হওয়ার তাঁহাদের প্রয়াস সকল সার্থক হয় নাই এবং তাঁহাদের চেষ্টায় নূতন কোন কাব্যধারা প্রবর্তিত হয় নাই।

যাচাই হউক, কোন স্বকোশলী ছন্দঃশিল্পী এইভাবে বাংলা কাব্যে ত্রুটিগুলির ছন্দ, তিনী চোপাই প্রভৃতির অনুরূপ ছন্দ চালাইতে পারেন। সংস্কৃত জাতি, গাথা, গীতি, আখ্যান প্রভৃতি ছন্দের অনুসরণও অনেকটা সম্ভব। তবে সংস্কৃতে যে সব ছন্দে উপর্যুপরি বহু দীর্ঘ স্বরের সমাবেশ আছে এবং যে সব ছন্দে পর্ক ও পর্কান্তের অনুযায়ী বিভাগ সম্ভব নয়, সে সব ছন্দের স্পন্দন বাংলার সৃষ্টি করা সম্ভব বলিয়া মনে হয় না। এমন কি, সত্যোজ্ঞনাথও এক্ষণে চেষ্টায় কৃতকার্য হন নাই। সংস্কৃত ছন্দের অল্প অত্যাচার না করিয়া যদি ছন্দঃশিল্পীরা দীর্ঘস্বরবহুল নূতন নূতন ছন্দোবদ্ধ বাংলার প্রবর্তন করার চেষ্টা করেন তবেই তাঁহাদের চেষ্টা সার্থক হইবে।

(২) ঝামাঘাত-প্রধান ছন্দ (বা চড়ার ছন্দ)।

ঝামাঘাত-প্রধান ছন্দ বাংলা কাব্যের একটি সুপ্রাচীন ধারা। অনেকে ইহাকে ইংরাজি accentual metre এর প্রতিরূপ মনে করেন। কিন্তু একটু পরীক্ষা করিয়া দেখিলেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, এইরূপ মনে করার কোন সম্ভব সুবিধা নাই। বাংলা ছন্দে অক্ষরবিশেষের উপর ঝামাঘাত আর ইংরাজির accent এক নহে; উভয়ের প্রকৃতি, অবস্থান পৃথক। ইংরাজি accentual metrie আর বাংলা ঝামাঘাত-প্রধান ছন্দের ছাঁচও বিভিন্ন। ইংরাজি ছন্দ অনুকরণের যে চেষ্টা হইয়াছে, তাহা বস্তুতঃ আধুনিক মাত্রাচ্ছন্দেই হইয়াছে।

বাংলা ঝামাঘাত-প্রধান ছন্দে বৈচিত্র্য কম, কাঠামো বীধা। প্রতি পর্কের চার মাত্রা ও দুই পদার্থ। অল্প কোন ছাঁচে এই ছন্দকে চালা যায় কিনা তাহা ছন্দঃশিল্পীরা পরীক্ষা করিয়া দেখিতে পারেন।

(৩) নূতন মাত্রাবৃত্ত।

যে মাত্রাচ্ছন্দ আধুনিক বাংলা কাব্যে চলিতেছে, তাহা রবীন্দ্রনাথ প্রায় পঞ্চাশ বৎসর পূর্বে প্রবর্তন করেন। এই ছন্দে 'ঐ', 'ও' এবং অভ্যন্তর বৌগিক স্বরধ্বনিকে দুই মাত্রা এবং মৌলিক স্বরধ্বনিকে এক মাত্রা বলিয়া ধরা হয়; তন্ত্রিত বাহ্যনাম অক্ষরধ্বনিকেও দুই মাত্রা ধরা হয়।

এইরূপ মাত্রাবিচারে আমাদের কান এখন অভ্যস্ত হইয়া গিয়াছে। ছন্দের মাত্রাবোধ অনেক পরিমাণে শ্রোতা ও অভ্যাসের উপর নির্ভর করে, কেবল তৎকাল-পরিমাণের উপর নির্ভর করে না। এ কথা কেবল বাংলা ছন্দে নহে,



সমস্ত ভাবের ছন্দেই থাকে। যন্ত্রের সাহায্যে অক্ষরের ধ্বনির বাণ গাইলে দেখা যাইবে যে, সমস্ত ছই মাত্রার অক্ষর পরস্পরের সমান নহে, সমস্ত এক মাত্রার অক্ষরও পরস্পরের সমান নহে এবং ছই মাত্রার অক্ষরের উচ্চারণে সর্বদা এক মাত্রার অক্ষরের বিস্তার কাল লাগে না। বস্তুতঃ অভ্যাস ও প্রবণ উপরই মাত্রা-নির্ণয় নির্ভর করে, সেই কারণেই প্রাচীন পদ্যাদি ছন্দের মাত্রাপদ্ধতি ত্যাগ করিয়া নূতন মাত্রাপদ্ধতি অবলম্বনপূর্বক ছন্দের নূতন এক ধারার প্রবর্তন করা রবীন্দ্রনাথের পক্ষে সম্ভব হইয়াছিল। প্রথমে লোকে ইহাকে কৃত্রিম বলিলেও, সেই কৃত্রিমই এখন স্বাভাবিক বলিয়া গণ্য হইয়াছে। কোন প্রতিভা-সম্পন্ন কবির পক্ষে অপর কোন পদ্ধতিতে মাত্রাবিচার করিয়া আর এক প্রকার মাত্রাঙ্কন প্রবর্তন করা সম্ভব হইতেও পারে।

শ্রুতবোধে আছে, 'ব্যঞ্জনকার্জমাত্রকম্'। এই সূত্র অনুসরণ করিয়া সত্যেন্দ্রনাথ প্রস্তাব করেন যে, অস্ততঃ বাসাব্যাত-প্রধান ছন্দে হলন্ত অক্ষরকে দেড় মাত্রা বলিয়া হিসাব করা উচিত। অবশ্য এই হিসাব প্রচলিত ছন্দে, এমন কি বাসাব্যাত-প্রধান ছন্দেও সর্বত্র থাকে না। কিন্তু এই ইঙ্গিত গ্রহণ করিয়া কি নূতন একপ্রকারের ছন্দ প্রচলন করা যায় না? অস্ততঃ পাশাপাশি ছইটি হলন্ত অক্ষর যোগে তিন মাত্রার সমান হইবে, এই প্রথা খুব সহজেই চলিতে পারে বলিয়া মনে হয়। ইহাতে পরারজাতীয় বা তানপ্রধান ছন্দও চলিত মাত্রাঙ্কনের ব্যবধান কমিয়া আসিবে এবং বোধ হয় ছন্দে সাধারণ উচ্চারণের অনুবর্তন করা সহজ হইবে।

এতদ্বিধা আর একভাবেও নূতন মাত্রাঙ্কন সৃষ্টি করা সম্ভব হইতে পারে। সমস্ত স্বরান্ত অক্ষরকেই দুই এবং কেবল ব্যঞ্জনান্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরিয়াও ছন্দো রচনা চলিতে পারে। বাঙ্গলার 'ঐ' বা 'ঔ' স্বভাবতঃ দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না, সুতরাং এ প্রথা সহজেই চলিতে পারে।

(৪) বর্তমান যুগে বাংলা কবিতায় লয়ের পরিবর্তন বড় একটা দেখা যায় না। আগাগোড়াই একটা কবিতা কোন একটা বিশেষ চণ্ডে লেখা হয়। এমন কি তানপ্রধান বা পরারজাতীয় ছন্দে ধ্বনির সহিত মাত্রার সামঞ্জস্য রাখার জন্ত একটু অবহিত হওয়া আবশ্যক বলিয়া আজকাল এই জাতীয় ছন্দও একটু অকটিকর হইয়া উঠিতেছে। আধুনিক মাত্রাবৃত্তের বাধা হিসাবই লোকপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছে। ছড়ার ছন্দে আগে যে একটু-আধটু লয়ের স্বাধীনতা ছিল, আজকাল তাহাও নাই। মোটের উপর, ছন্দে আজকাল শুধু লয়ের প্রাধান্যই চলিতেছে।

অবশ্য এই রীতি প্রবর্তিত হওয়ার ছন্দের সৌন্দর্য অনেকভাবে হ্রাসপ্রাপ্ত হইয়াছে। অতিরিক্ত লয়-পরিবর্তন যে ছন্দের মূলীভূত ঐক্যের বিরোধী, তাহাও নিঃসন্দেহ। তথাপি সঙ্গীতে যেমন কল্যা বা মিশ্র রাগ-রাগিণীর একটা স্থান আছে, তদ্রূপ ছন্দেও বোধ হয় মিশ্র লয়ের একটা স্থান হইতে পারে, এমন কি, এই লয়-পরিবর্তন কাব্যের ব্যঙ্গনার পক্ষে বিশেষ সহায়তা করিতে পারে। যথুহসন যেমন পরায়ের বিচ্ছেদ-হৃতির স্থান পরিবর্তন করিয়া একটা সম্পূর্ণ নূতন সৃষ্টি করিয়া গিয়াছেন এবং ছন্দের ব্যঙ্গনাশক্তি পতঙ্গ বর্জিত করিয়াছেন, লয়-পরিবর্তনের দ্বারা অমূহুরূপ একটা বিপ্লব ছন্দে আনা সম্ভব হইতে পারে। পূর্বে কবির গান ও পাচালীর রচনিতারা এইরূপ লয়-পরিবর্তন কখনও কখনও করিতেন। তাহাতে অনেক সময়ে ছন্দের স্থান হইলেও, আবার যাক্ষে যাক্ষে চমৎকার ব্যঙ্গনা ও ছন্দের সৌন্দর্য্যও দেখা হইত। রবীন্দ্রনাথ শেখের দিকে হই একটি ছোট কবিতায় লয়-পরিবর্তন করিয়াছেন। আজকাল শ্রীযুক্ত বুদ্ধদেব বসু কখনও কখনও এইরূপ লয়-পরিবর্তন করেন। তবে ঠিক মিশ্র-লয়ের ছন্দ পর্য্যন্ত কেহ আগ্রহ হন নাই। বলা বাহুল্য, বিশেষ বিবেচনা সহকারে এই লয়-পরিবর্তন না করিলে সফল হইবে না।

(৫) আরবী ও ফারসী ছন্দের অনুকরণে বাংলার ছন্দ রচনা করার প্রচাস কেহ কেহ করিয়াছেন। কিন্তু কৃতকার্য্য কেহ হইয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। আধুনিক যাত্রাবৃত্ত ছন্দের সাহায্যেই সেই অনুকরণ করার চেষ্টা হইয়াছিল, কিন্তু আরবী ও ফারসী ছন্দের গতি ও বিভাগের সহিত বাংলা যাত্রাবৃত্তের সঙ্গতি রাখা প্রায় অসম্ভব। তত্ত্ব উচ্চারণ ও যাত্রার দিক্ দিয়া বাংলার এক একটি অক্ষরধ্বনির সহিত আরবী ফারসী অক্ষরধ্বনির সঙ্গতি নাই। আরবী, ফারসী বা উর্দু ছন্দ বাংলার প্রচলিত করিতে হইলে, বাংলা ছন্দের যাত্রাপদ্ধতি ও গতির একটা আমূল সংস্কার আবশ্যক। ইহা কত দূর সম্ভব, তাহা পরীক্ষার যোগ্য। উর্দু উচ্চারণ বাংলার একেবারে অপরিচিত নহে; বহু উর্দু শব্দ বাংলার চলিয়া আসিতেছে। বাংলার অনেক পরিবারে উর্দুর ব্যবহার আছে। সুতরাং চেষ্টা করিলে হয়ত উর্দুর উচ্চারণ ও ছন্দ চলিতে পারে। হিন্দী ও হিন্দুস্থানী শব্দ অবলম্বনে যদি উর্দুর ছন্দ চলিতে পারে, তবে বাংলা শব্দ অবলম্বনেও হয়ত উর্দু বা ফারসীর বিশিষ্ট ছন্দের রচনা সম্ভব। তবে তদন্ত বর্তমান পদ্ধতির, এমন কি উচ্চারণ-ধারারও একটা বিশেষ পরিবর্তন আবশ্যক।

(৬) বাংলার যথুহসন যে অনিচ্ছাকৃত ছন্দ প্রবর্তন করিয়াছেন, তাহার

আদর্শ সিল্টিনের Blank Verse. ইহার বৈশিষ্ট্য run-on linesএর ব্যবহারে। কিন্তু অমিত্রাকর ছন্দ অল্পভাবেও রচিত হইতে পারে। সংস্কৃতে যে অমিত্রাকর ছন্দ আছে, বাংলার তাহার বিশেষ কোন অনুকরণ হয় নাই। সম্ভব কিনা তাহা পরীক্ষার যোগ্য। নবীনচন্দ্র দাস কালিদাসের রঘুবংশের অনুবাদে যে অমিত্রাকর ব্যবহার করিয়াছেন, তাহাতে run-on lines নাই। “বৃহৎসংহীরের কয়েকটি সর্গেও এইরূপ অমিত্রাকর আছে। বোধ হয় এই ধরনের অমিত্রাকরের অধিকতর প্রচলন সম্ভব। ইহাতে মধুসূদনের অমিত্রাকরের তীব্র গতি থাকিবে না, কিন্তু একটা বির, পঙ্কতির মহিমা থাকিবে।

(৭) বাংলার মিত্রাকর ও অমুখ্যাসের প্রাধান্য খুব বেশী। কিন্তু assonance বা মিত্রাকরের আভাসমাত্র দিয়া ছন্দের শুভক গাঁথা বার কিনা, সে বিষয়ে বাংলার রীতিমত পরীক্ষা হওয়া প্রয়োজন। হয়ত চেষ্টা করিলে ইহাতে ছন্দের একটা নূতন পথ খুলিয়া বাইতে পারে।

(৮) গজ কবিতা বাংলার রচিত হইতেছে বটে, কিন্তু গজের বাক্যাংশ-গুলিকে গজের ছাঁচে Whitman বেতাবে প্রণীত করিতেন, তাহা কেহ করিতেছেন কিনা সন্দেহ। রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিিকা’র গজের ছাঁচে গজ লেখার যে পরিকল্পনা আছে, তাহারও বিশেষ প্রচেষ্টা দেখা যায় না।

আবার গজের পর্ক লইয়া গজের মত স্বেচ্ছায় প্রণীত করা বাইতে পারে। ইহাই হইবে যথার্থ free verse বা মুক্ত ছন্দ। গিরিশ ঘোষ ইহার পথ প্রদর্শন করিয়াছিলেন, পরে রবীন্দ্রনাথও free verse লিখিয়াছেন, কিন্তু সে পথে আর উন্নয়নযোগ্য কোন প্রগতি অতঃপর হয় নাই।

(৯) চরণের গঠনেও কিছু কিছু নূতন ধারার প্রবর্তন করা সম্ভব। সাধারণতঃ বাংলা ছন্দের এক একটি চরণে প্রত্যেকটি পর্কই পরস্পর সমান হয়; কেবল চরণের অন্ত্য পর্কটি প্রায়শঃ হ্রস্ব হইয়া থাকে। সময়মাত্রিক পর্কের ব্যবহারে একপ্রকার ছন্দঃ সৌন্দর্যের সৃষ্টি হয়, কিন্তু বিষয়মাত্রিক পর্কের ব্যবহারের দ্বারা অন্য এক প্রকার বিচিত্র সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হইতে পারে না কি? রবীন্দ্রনাথের ‘শিবাজী’, ‘বর্ষশেষ’ প্রভৃতি কবিতা বিষয়মাত্রিক ত্রিপদীতে রচিত হওয়াতে অপূরণ ব্যঙ্গনাশক্তিতে মহিমাবিত্ত হইয়াছে। এই আদর্শে অন্যান্য ছাঁচের বিষয়পর্কিক চরণ রচিত হইতে পারে এবং এইভাবে ছন্দে একটা নূতন ধারা আনিতে পারে।

(১০) বাংলার নানা ছাঁচের শুভক প্রচলিত আছে। কিন্তু বিশিষ্ট ভাবে



প্রতীক হিসাবে কোন একটা বিশেষ শব্দের প্রচলন হয় নাই। *Ottava Rima*, *Ballad Stanza*, *Spenserian Stanza* প্রভৃতি সুবিখ্যাত শব্দের অঙ্গরূপ কিছু প্রচলন আমাদের কাণ্ডে নাই। তবে ত্রিযুক্ত প্রথমবার বিদী এ বিষয়ে পথ প্রদর্শন করিয়াছেন। *Sonnet* শব্দ চলিতেছে। কিন্তু *limerick* প্রভৃতির প্রচলন নাই কেন? প্রথম চৌধুরীর দৃষ্টান্ত সবেও *triolet* প্রভৃতিতে কেহ ত হাত পাকাইতেছেন না। *Ballade*, *Rondeau* প্রভৃতি অনেক সুবিখ্যাত বিদেশী শব্দের অঙ্গরূপ বাংলার বেশ সম্ভব। তাহাতে বাংলা হৃদয়-সরস্বতীর সৌন্দর্য আরও উজ্জ্বল হইবে।
